جلال العشرى

# جيل وراء جيل

المركز
الثقافى
الجامعى

# اهداء

الى ذكرى أبي

الرجـــل الطيب

طيب الله ثراه .

ج٠ع

# الأجيال لقاء أم صراع ؟

« جيل بلا أساتذة »

« جيلنا هو آخر الأجيال »

صيحتان انطلقتا فى سماء حياتنا الأدبية المعاصرة ، فكان لهما من رجع الصدى ما لم يكن لأية صيحة من الصيحات التى عرفتها هذه الحياة ، لا أقول من منتصف هذا القرن الذى يمكن أن يؤرخ له بالثورة الاجتماعية الكبرى ٠٠ ثورة ١٩٥٢ ، بل اكاد أقول من طوالع هذا القرن الذى يؤرخ له عادة بالثورة الوطنية الكبرى : ثورة ١٩١٩ ٠

الصيحة الاولى اطلقها اديب شاب فى أواخر الستينات ، هو الأديب القصصى محمد حافظ رجب ٠ وأطلق الصيحة الاخرى اديب رائد فى أواخر السبعينات ، هو الأديب الكبير يوسف أدريس ، وبين صيحة الأول وصيحة الأخير ، عقد كامل من الزمان ٠ خمدت فيه حياتنا الأدبية حتى علاها الصدأ ، وخيل للراصد لمسيرة هذه الحياة ، ان السماء من فوقها قد جفت فيها الامطار وان الارض من تحتها قد نضبت فيها الينابيع ، فغدت حياتنا الأدبية بلا عطاء ، أو بالأحرى بلا حياة ٠

ولم تتصلب الشرايين فى جسد الجيل الرائد فحسب ، حتى تراءى له أن الجيل الطالع بلا عطاء ٠ لا هو قادر على تقليد القدامى ، وفى ذات الوقت أعجز عن مجاراة المحدثين ، وانما تصلبت الشرايين كذلك فى جسد الجيل الجديد ، فلم يعد يرى فى الجيل الذى قبله ، لا القلب الذى ينبض ، ولا الذهن الذى يشع ، ولا العين التى ترى وتعين الآخرين على الرؤية ، فهو جيل ولى الأدبار ، وراح ينعق فوق الأرض الخراب ، فحق عليه القول بانه جيل بلا وداع ٠

وفيما بين الجيلين ٠٠ الجيل الذى بلا وداع ، والجيل الذى بلا عطاء ، وقعت تلك الفجوة الكبيرة بين الجيلين ، بين الجيل الرافض والجيل المرفوض، وهى الفجوة التى نسفت معها كل كبارى العبور التى كان يمكن ان تشكل

همزة وصل بين الجيلين ، سواء كان ذلك على مستوى اللقاء أو حتى على مستوى الصراع · ففى الصراع نوع من الاتصال ، ولا أقول الوصال بين القطبين المتصارعين ··

حدث هذا عندنا فى الفترة الواقعة بين هزيمة ٦٧ ونصر ٧٣ ، عندما عششت الهزيمة فى الضمائر وتمددت فى الصدور ، فغامت الرؤية وسقط الظل ، وحدث ما حدث من اهتزاز البوصلة وفقدان الطريق · حتى خرجت النفس العربية من قيعان الذات وشرنقة الاحلام ، تفتش عن جوهرها الحقيقى وتتعرف على جهاتها الأصلية ، وتلملم شتاتها المبعثرة ، محاولة ان تشخص حاضرها فى ضوء ماضيها تحديدا لآفاق المستقبل ··

وهذا الذى حدث عندنا فى هذه الفترة ، لا نكاد نجد له مثيلا فى فترات اخرى مشابهة فى كثير من الآداب العالمية التى شهدت الوانا عديدة من الصراع بين الأجيال ، حيث كانت طلائع الجيل الجديد تثور على القيم الفنية التى ارساها رواد الجيل الماضى أو حاولوا ان يرسوها ، وذلك فى محاولة بناءة للتبشير بقيم اخرى جديدة · دون ان يحاول الجيل الجديد الثائر ان يلغى عمل الجيل السابق عليه الغاء تاما ، أو أن يعرض عنه اعراضا كاملا ، بدعوى انه لم يجد ما يبنى عليه من اعمال هذا الجيل ، أو ان اعمال هذا الجيل لم تثره أو تستفزه حتى يتصدى لها بالنقد أو يشن عليها الثورة ···

**فالجيل الضــائع فى امريكا** ·· جيــل همنجواى وفيتزجيرالد ودوس باسوس ــ لم يقطع صلته بالجيل السابق عليه ، **والجيل الروحى فى اسبانيا** ·· جيــل لوركا واونامونو واورتيجا اى جاست ، لم يعزل نفسه تماما عما سبقه من اجيال ، **والجيل الغاضب فى انجلترا** ·· جيــل اوزبورن وكولين ويلسون وهارولد بنتر ، كان محور غضبه على الجيل الذى قبله هو النقد والتقييم ، وعلى الأكثر ·· التصدى والتحدى ، **وجيل العبث أو اللامعقول فى فرنسا** ، جيل صمويل بيكيت ويوجين يونسكو وارتور اداموف ، كان يحاول التبشير بقيم فنية جديدة ، لا تقف عند تغيير مضمون العمل الفنى فحسب ، بل تتعداه الى الشكل والى فلسفة الفن بوجه عام ، وكذلك الحال بالنسبة لجيل الرواية الجديدة أو الموجة الجديدة فى الرواية ، التى ركبها روبير بانجيه ، وناتالى ساروت والآن روب جرييه ·

فهذه الاجيال جميعا فى الاداب العالمية · كانت معقودة الصلة جيلا وراء جيل ، سواء كانت هذه الصلة معقودة بالتطوير والتغيير أو بالنقد

والثورة ، أما قطع هذه الصلة بالمحو والالغاء ، أو بالاعراض والاهمال · بدعوى ان الجيل الجديد لم يجد ما يبنى عليه من أعمال الاجيال السابقة ، فشعر باليتم الادبى وبأنه جيل بلا اساتذة ، واضطر الى ان يتبنى له آباء آخرين ، وان يولى وجهة شطر ادباء الغرب ، أو بدعوى ان الجيل الرائد لم يجد فى محاولات الجيل الذى تلاه ما يبشر بالعطاء الوفير ، فوصفه بالعقم والجدب وفقدان البشرى أو البشارة ، أو على الاكثر بالاجترار دون الابتكار ، ومن ثم راح يظن فى نفسه انه الجيل الاخير ، أو انه آخر الاجيال ·

**اقول ان قطع الصلة بين الجيلين على هذا النحو الغريب ، هو مصدر الخطورة والخطر فى هذه الظاهرة الفريدة ، التى لم نجد لها مثيلا فى الآداب الاجنبية** ، ولا نكاد نجد لها مثيلا فى ادبنا العربى ذاته على امتداد عصوره · فالظاهرة التى يمتاز بها ادبنا العربى على مر عصوره ، هى انه ادب اتصل قديمه بحديثه اتصالا مستمرا ، دون ان يحدث له فى مسيرته أى انقطاع يعزل فيه بين القديم والحديث · فهو ادب أصيل ومعاصر معا ، أو أدب يلتقى فيه باستمرار عنصر الأصالة الى جانب عنصر المعاصرة ·

ومهما اختلفت الظروف التى مرت بأدبنا ، أو التى مر بها هذا الأدب والتى كانت تجبره على السير فى طرق عسيرة أو ملتوية فيتباطأ مرة ، ويتثاقل مرة أخرى ، الا انه ظل لبضعة عشر قرنا من الزمان أدبا موصولا لا ينقطع ، حيا لا يموت ، أما الحياة فقد ظل يستمدها من قوة شخصيته ومن طبيعة الامة التى انتجته ، وأما الاتصال فكان يأتيه من الحضـارات التى اتصلت بالحضارة العربية ، ومن الشعوب التى تعايشت مع العرب ، ومن الاجيال التى تعاقبت على هذه الحضارات وتلك الشعوب ·

هذه الحياة الموصـولة أو المتصلة عبر العصـور والاجيال ، التى استمدها ادبنا العربى من قوته الذاتية ، ومن حيوية الامة العربية ، ومن اتصاله بالثقافات الوافدة ، هى التى منحته الخصوبة والنماء ، والقدرة على التجدد والاستمرار ، وعلى الاحتفاظ بالأصول التقليدية المتوارثة غير منعزلة عن العناصر التجديدية المستحدثة ، وهى التى مكنته من المضى فى طريق الحياة المتصلة التى مضت فيها الآداب الحية ، على العكس من طريق الحياة المنقطعة التى مضى فيها الادباليونانى ، أو الادب اللاتينى ، فكان مصيرهما هو هذا الانفصام الواضح بين القديم والحديث فى حياة كل من هذين الأدبين العظيمين ·

فالأدب اليونانى الحديث معزول الصــلة تماما عن الادب اليونانى القديم ، فهو ليس جزءا منه ، وليس استمرارا له ، واذا بدا لنا ذلك الادب اليونانى القديم ، وكأنما يحيا فى ثقافتنا المعاصرة ، بل ويؤثر فيها بشكل أو بآخر ، فهو انما يحيا بنفسه ، ويستمد حياته من قوته الذاتية ، لا من حياة الأمة التى انتجته ، فحياته معقودة الصلة بحياة اليونان القدامى ، ولا علاقة لها على الاطلاق بحياة اليونان المحدثين ·

وما يقال عن الادب اليونانى يقال مثله عن الادب اللاتينى ، فكلاهما ادب يســتمد حياته من قوته الذاتية لا من أمته الحية ، وكلاهما قد تحول عن اصوله التقليدية فقطع الصلة بينه وبين العصر الحديث ·

وهذا كله على العكس من أدبنا العربى ، الذى اتصل قديمه بحديثه اتصــالا لا ينقطع ، والذى حافظ على خصــائص الآداب القديمة واحتفظ بخصائص الآداب الحديثة ، فى وحدة حية أو حياة واحدة فكان كما وصفه عميده **طه حسين** ، ذلك الوصف الرائع الذى قال فيه :

**« أدبنا العربى كائن حى ، أشبه شىء بالشجرة العظيمة التى ثبتت جذورها وامتدت فى أعماق الارض ، والتى ارتفعت غصونها وانتشرت فى أجواز السماء ، والتى مضت عليها القرون والقرون ، وما زال ماء الحياة فيها غزيرا يجرى فى أصلها الثابت فى الارض ، وفى فروعها الشاهقة فى السماء » ·**

أما ماء الحياة ، هذا الذى يجرى فى اصل الشجرة الادبية ويمتد حتى يصل الى الفروع ، فهو كما لاحظ العميد بحق ، طائفة من الاصول التقليدية التى اعطت هذا الادب طابعه العربى ، والتى صمدت فى وجه كل المحاولات التى بذلت للعدول عنها ، والتى لا يمكن لهذا الادب ان يتخلص منها ، ولن يتخلص منها ما شاء الله له الحياة ·

ولقد تمثلت هذه الاصول فى طبيعة اللغة العربية ، أو بالاحرى اللغة المعربة الفصحى ، ومزايا هذه اللغة فى الفن والتعبير ، وكيف ان هذه اللغة انتجت ادبا منطوقا مسموعا قبل ان يكون ادبا مكتوبا مقروءا ، ومن هنا كان حرص العربى على لسانه وما ينطق به هذا اللسان · كما تمثلت فى القرآن الكريم الذى هو آية الآيات فى الاعجاز البلاغى ، ضــمن أوجه الاعجاز الاخرى ، والذى اقتضى ثبات هذه الاصول ، فكان المرجع القويم للســان

العربى والذوق العربى ، والقوت اليومى للقلوب والعقول والأرواح ، وتمثلت بعد هذا وذاك فى طابع المحافظة الذى امتاز به العنصر العربى البدوى القديم ، وتميز به وسط من خالطهم من العناصر الاخرى ، واتصل بهم من الثقافات المختلفة ، وهو الطابع الذى لم يتغير أو يتبدل فى مواجهة الحضارة اليونانية التى أخذ العربى منها علومها ، أو الحضارة الفارسية التى أخذ منها حكمتها فى الحياة ٠

واذا كانت هذه الخصائص التقليدية هى التى ضمنت لادبنا العربى عنصر «الاصالة» وحمته من ان يتبدد أو يذوب فى آداب الأمم الأخرى ، التى جاءت بها الثقافات الدخيلة أو الوافدة ، مما نتج عن الفتح الاسلامى ، وامتداد أطراف الدولة الاسلامية ، فان الخصائص التجديدية التى توفر لهذا الأدب عنصر « المعاصرة » هى التى حمته بدورها من أن يتجمد أو يصاب بالعقم والجدب ، أو بمفارقته للحياة ٠

وليس أدل على ذلك من أن الامة الاسلامية عندما اتصلت بالأمم الاخرى، وتعايشت الثقافة العربية الموروثة مع ثقافات الامم المستعربة ، سواء كانت الهند والفرس واليونان ، أو بعض الامم المتأثرة بالثقافة اللاتينية فى اسبانيا، لم يقف الادب العربى جامدا متحجرا يلوذ بعنصر الثبات والاستقرار ، ويحتمى بجانب الاصالة ، وانما انتفضت فيه نوازع التجديد فراح يتمثل هذه الثقافات ويستوعبها ، يطورها تارة ويتطور معها تارة اخرى ، وهو ما يتجلى واضحا فى فن الشعر الذى تطورت الفاظه وأساليبه ، وتنوعت اغراضه ومعانيه ، كما تجلى بشكل اكثر وضوحا فى فن النثر الذى استحدث خطبا مطولة وقصصا مفصلة ورسائل موجزة ، ولم يقف التجديد فى الأدب العربى عند فنون الشعر والنثر ،بل تجاوزها الى فنون اخرى اكثر تعقيدا وأشد تركيبا مثل الأدب السياسى ، والفكر العلمى ، والتأمل الفلسفى وألوان أخرى من المعرفة ، بحيث يمكن ان يقال كما قال الدكتور طه حسين : « **أن الحضارة الانسانية التى كان يغلب عليها الطابع اليونانى ، قد غلب عليها الطابع العربى فى القرون الاربعة الاولى للهجرة** » ٠

والذى يهمنا من هذا كله هو أن هذه الخصائص التقليدية والتجديدية التى تميز بها الأدب العربى ، بل العقل العربى بوجه عام ، وهى الخصائص التى تمثلت فيما سميناه بعنصرى الاصالة والمعاصرة ٠٠ الاصالة التى تمنح هذا الادب القدرة على الثبات والاستقرار ، دونما جمود أو تحجر ٠ والمعاصرة التى تمكنه من التحول والتطور دونما تشتت أو ضياع ، قد توازنت فى هذا الادب على مر العصور وتتابع الاجيال ، وان تغلبت خصائص التقليد

أو عنصر الاصالة تارة وتغلبت خصائص التجديد أو عنصر المعاصرة تارة أخرى ٠

هكذا حافظ الادب العربى على عنصر «الاصالة» الذى ضمن له الثبات والاستقرار فى عصوره الاولى ، فى صدر الاسلام وفى العصر الاموى ، وهكذا استجاب لدواعى التجدد والتطور بحكم ما تميز به من عنصر «المعاصر» فى العصور العباسية فى القرن الثانى والثالث والرابع ٠ وهكذا عاد من جديد يحتمى بطابع الثبات والاستقرار دونما جمود أو موات ، وذلك فى عصور الركود أو الرقاد ، عندما حدث ما حدث فى التاريخ الاسلامى ، واشتعل الشرق العربى بنار الحريق ، فتتابعت الغارات من الغرب تحمل الصليب ، وتلاحقت الغزوات من الشرق تحمل الهمجية ، وخبا نور المعرفة وان بقى زيت المصباح ٠

ويأبى الله الا أن يتم نوره ، فتصحو النفس العربية بعد طول رقاد ، ويفيق العقل العربى بعد ركود طويل ، ويشهد العالم كله النهضة العربية فى العصر الحديث ، ويواجه الأدب العربى تقاطع طريقين ، يجد لزاما عليه ان يمضى فيهما معا وفى وقت واحد ، أحدهما هو احياء التراث القديم ، والآخر هو مواكبة ثقافة الغرب الحديث ٠

ويعود الادب العربى يستوحى فضيلته الكبرى فى « الاصالة » و « **المعاصرة** » ٠ الاصالة تعود به الى الوراء باعثة فيه مزية التقليد التى تساعده على احياء الادب العربى القديم ، وبعثه من جديد فى ضوء ثقافة العصر ، والمعاصرة تدفع به الى الامام ، مستثيرة فيه نزعة التجديد ، التى تمكنه من التجدد والتطور ومواكبة التيارات الابداعية فى الأدب الغربى الحديث ٠

هكذا مضى الأدب العربى فى هذين الطريقين ، طريق العودة الى المنبع ، وطريق السباحة الى المصب ، وذلك منذ عادت العلاقات بين العالم العربى والعالم الاوربى ، واستؤنف الاتصال من جديد بطيئا ضعيفا فى أواخر القرن الثامن عشر ، سريعا قويا فى القرن التاسع عشر ، الى أن الغيت المسافات الزمانية والمكانية فى القرن العشرين ، فأصبح الاتصال ظاهرة طبيعية من ظواهر العصر ٠

ومهما يكن من أمر بعض الأدباء والمثقفين الذين غلبت عليهم نزعة التقليد ، فوقفوا عند معطيات التراث القديم وآثروا الاحتفاظ بها والحفاظ

عليها ، دون ان يطوروها الى المفاهيم الذوقية والفكرية الحديثة ، أو البعض الآخر ممن غلبت عليهم نزعة التجديد ، فولوا وجوههم شطر الغرب آخذين باساليبهم فى التعبير ومناهجهم فى التفكير وطرائقهم فى التصوير ، وكأنهم ثمار اوروبية خالصة ، فقد كان أولئك وهؤلاء جميعا اشبه بالدوائر المنعزلة أو الجزر النائية التى لا تعبر الا عن فكرها الخاص ومزاجها الفردى ، دون ان تشكل موجات فى التيار الاكبر الذى مضى فيه ادبنا العربى ، الا وهو تحقيق التوازن السليم بين نزعتى التقليد والتجديد ، وتطبيق المعادلة الصعبة فى الجمع بين عنصرى الاصالة والمعاصرة ٠

واطلالة ولو عابرة على قادة الفكر ورواد الادب فى العصر الحديث ، تؤكد لنا أن تحقيق هذا التوازن السليم ، أو تطبيق هذه المعادلة الصعبة كانت القضية الكبرى التى شغلت فكرهم الثقافى وأرقت وجدانهم الادبى ، فراحوا يبذلون قصـارى جهدهم فى البحث عن الصـيغة الملائمة لحياتنا الفكرية والادبية ، التى يتم فيها الحفاظ على خصائصها الاصيلة ، دونما انعزال عن الأخذ بأسباب الحضارة الحديثة ، ومواكبة روح العصر ٠

بعبارة أخرى ، وعلى حد تعبير الدكتور **زكى نجيب محمود : كيف يلتقى فى المثقف العربى المعاصر ، صفة العروبة الاصيلة ، وصفة التحضر بحضارة العصر ، بحيث تصبح صورته المثلى هى صورة العربى وقد جمع فى كيانه وحدة عضوية منسقة متماسكة ، قوامها أصول رئيسية من التراث العربى ، واصول رئيسية اخرى من مقومات عصرنا الحاضر ؟**

وكان هذا بعينه هو ما حدث فى فكرنا العربى الحديث ، الذى يؤرخ له عادة بمجىء الحملة الفرنسية ، وحدوث المواجهة الكبرى بين الثقافتين : الثقافة العربية الاصيلة والثقافة الغربية الدخيلة ، وهى المواجهة التى تمثلت فى ثلاثة من قـادة المثقفين فى ذلك العصر ، هم **عبد الرحمن الجبرتى ، ورفاعة الطهطاوى** ، **واحمد فارس الشدياق** ، الذين اتخذوا مواقف اصيلة ومتطورة من الحضارة الاوروبية التى حملها بونابرت الى مصر فى ١٧٩٨ ، ثم استوردها محمد على من بعده ٠ فبالرغم من وقوفهم مبهورين أمام التقدم العلمى والتكنولوجى من ناحية وأمام النظام القضائى الفرنسى من ناحية اخـرى ، الا انهم عرفوا كيف يتمثلون هـذا كله ، وكيف يعبرون عنه فى كتاباتهم التى اسهمت اسهاما حقيقيا فى مولد الدولة الحديثة فى مصر خاصة وفى العالم العربى بوجه عام ٠

وكان ما فعله رواد هذا الجيل ، بمثابة الارهاصات التى مهدت لما كان ادبنا مشرفا عليه من تطور خطير فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن حيث ظهرت آثار **محمد عبده وقاسم امين وعبد الله نديم** ، التى جمعت بين التقليد والتجديد ، أو بين الاتباع والابتداع ، وبشرت بفجر حياة جديدة ، يبزغ فى سماوات الفكر والادب والفن والنظام الاجتماعى :

ولم يكد هذا القرن يخطو خطوات قليلة حتى ظهر جيل جديد ، حاول أن يحدث تطويرا وتغييرا فى فنون الادب ، وان يستحدث الوانا جديدة فى فنون التعبير ، غير منفصل عن اروع وابدع ما فى تراثه العربى القديم ، هكذا حاول **محمد المويلحى** أن ينشىء فن القصة ، كما حاول **حافظ ابراهيم** أن يتحدث الى سطيح ، أما **احمد شوقى** فقد حاول تقليد الشعراء التمثيليين الاوربيين ، وكتب الشعر التمثيلى أو الشعر المسرحى ·

وكان من نتائج نشـأة الفكرة القومية والفكرة الديمقراطية والفكرة الليبرالية ، لا من حيث هى نظم سياسية واجتماعية وحسب ، ولكن من حيث هى مدارس فكرية ومذاهب عقائدية تأججت فى ضمائر المثقفين وقادة الرأى ، فضلا عن يقظة الضمير الوطنى ، وانتشار التعليم بين طبقات الشـعب ، وكثرة الترجمـات عن الآداب الاوربية ، وتغير المثل العليا فى السـياسة والاخلاق ، والادب والفن ، كان من نتائج هذا كله ان ظهرت المعارك الفكرية والادبية بين الاجيال ، وهى المعارك التى كانت تثار حول الادب والسياسة وحرية الرأى ، سـواء فى الصـحف اليومية ، أو فى المجـلات الشـهرية والاسبوعية ، أو فى بعض الكتب التى كانت تنشر هنا وهناك ·

ولعـل من ابرز هذه المعـارك المعركة التى دارت بين الكلاسـيكية والرومانسية حين هب شباب الشعر الجديد ، ممن تأجج شعورهم بذواتهم الخاصة ، ووعيهم بثقافاتهم الحديثة ، ورغبتهم فى تجديد الشعر الذى جمد فى ايدى الكلاسيكيين على قوالب معمارية ثابتة ، واغراض تقليدية متكررة، فراحوا يديرون ظهورهم لدواوين **مطـران وشـوقى وحـافظ** ، ويدعون الى شعرهم الرومانسى الجديد ، الذى استلهموه من « **ابوللو** » وشكلوا جماعتهم التى عرفت بهذا الاسم الاغريقى القديم ، والتى تزعمها **ابو شادى** وكان من ابرز شعرائها **ابراهيم ناجى وعلى محمود طه** ·

ولم تلبث هذه المعركة ان خمدت ، حتى هبت معركة اخرى تعبر عن الازدهار الادبى والفنى الجديد ، الذى جاء بمجىء ثورة ١٩١٩ وصاحب

مدها الثورى ، حتى غاض ذلك المد بتوقيع معاهدة ١٩٣٦ ، وهو على حد تعبير الدكتور لويس عوض تاريخ اشهار افلاس الديمقراطية الليبرالية فى مصر ، وكانت هذه المعركة تمثل صراع الجيل الجديد مع الجيل القديم ، أو ما عرف فى ذلك الحين بالصراع بين الشباب والشيوخ ، وما سجلته الصحف والكتب والرسائل والمجلات ، التى شهدت **معركة العقاد مع شوقى ، ومعركة المازنى مع حافظ ، ومعركة طه حسين مع المنفلوطى** ٠

واذا الجذوة المصرية تتوهج ، فترسل ضوءها وشررها الى ما حولها من البلاد العربية ، واذا الادب العربى يحيا فى ذلك الوقت حياة عنيفة خصبة ، واذا الازمات السياسية تمنحه صلابة ومرونة فى وقت واحد ، وتحافظ فى ذات الوقت على اصالته من ناحية ومعاصرته من ناحية اخرى وعلى تواصل العطاء بين الاجيال من ناحية ثالثة وأخيرة ٠

فهاهم اقطاب النثر الثلاثة **محمد السباعى وزكى مبارك ومصطفى صادق الرافعى** يواصلون عطاءهم الادبى ، ويمدون حياتنا الادبية بالكتاب وراء الكتاب ، احياء لتراث الادب العربى القديم ، وتعريبا لروائع الادب الغربى الحديث ، وها هو الرائد **محمد حسين هيكل** يكتب اسلامياته ٠٠٠ محمد وابو بكر وعمر وعثمان ، ويكتب غربياته ٠٠ روسو وشكسبير وشيللى وبيتهوفن ، ويعلن « **ثورة الادب** » ويدعو الى الشرق الجديد وينادى **بالحكومة الاسلامية** ٠ ويضع زينب ، أول محاولة ناضجة لكتابة الرواية بالمنهج العلمى، ويقول كل ما يريد أن يقوله فى الاشتراكية ، ويرفع شعار الادب للشعب ، وها هو سلامة مسوى يشبع الفكر العلمى ، ويتشيع لنظرية التطور ، وها هو **الزيات** يقوم بتعريب « رفائيل » و « آلام فرتر » و « البحيرة » و « جزابيلا » ويذيع الادب الرومانسى فى ارجاء حياتنا الادبية ، وينشىء مجلة « الرسالة » التى اسهمت اسهاما حقيقيا فى ازدهار هذه الحياة ٠

وبعد اولئك جميعا يجىء **عزيز اباظة** ليعمق الخط الذى بدأه رائده **احمد شوقى** ، فى كتابة الشعر المسرحى ، فيكتب مسرحه الشعرى الذى استمد موضوعاته من تاريخ العرب تارة وتاريخ الرومان تارة أخرى ، وحياة الشعب المصرى تارة ثالثة ، كما يجىء **محمود تيمور** ليطور المحاولات التى بدأها أخوه محمد تيمور فيكتب القصة القصيرة ، ويكون رائدها الحقيقى فى ادبنا العربى الحديث ، ومن بعدهمايجىء **محمد فريد أبو حديد** لينادى بضرورة تجديد الشعر العربى ، سواء فى اللغة أو فى العروض ، ويجرى تجاربه التجديدية الخطيرة فى الشعر المرسل أو الشعر الحر ٠

واذا كان توقيع ـــاهدة ١٩٣٦ كما ذكر الدكتور لويس عوض هو تاريخ تجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى معا ، وبالتالى تاريخ استنفاد جيل ثورة ١٩١٩ طاقته الثورية والحيوية الخلاقة ، وتحوله الى قوة محافظة تمثل الادب الرسمى · فقد كان **توفيق الحكيم** بحق تعبيرا حيا رائعا عن قدرة الادب العربى على التواصل والاستمرار ، وعلى التجدد والابتكار ، وعلى تجسيد أهم ما فى هذا الادب من خصائص صاحبته على مر العصور والاجيـــال ، الا وهى الثبات والاستقرار فى مواجهة الازمات ، والتجدد والتطور فى مواكبة روح العصر ، ومن ثم كان هذا الرائد هو همزة الوصل بين الجيلين : جيل المحافظة وجيل التقدمية ، وقنطرة العبور بين الثورتين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ·

على انه اذا كان جيل المحافظة قد استحال الى قوة رسمية فى الفكر والادب والفن ، تنكر الجيل التقدمى الجديد وتتنكر له ، وترفض ان تفهمه أو تتفاهم معه أو تساعده على الخروج الى الحياة ، فقد كان لزاما على المعركة بين الجيلين أن تنشب ، وأن تشهد حياتنا الادبية صراعا بين القوى التقدمية والقوى المحافظة ، وان يسفر هذا الصراع كما أسفر فى كل عصر عن انتصار الجديد ·

والذى يسجله تاريخنا الادبى هو ان الكتاب الثلاثة الذين بذروا بذور هذا الادب الجديد ، الذى قدر له ان يثمر فى عهد الثورة ، **هم محمد مندور ونجيب محفوظ ولويس عوض** ، الذين رفعوا شعار « **الادب فى سبيل الحياة** » وهو الشعار الذى تجمع حوله كتاب المدرسة الجديدة من الشباب ، الذين كانوا يتأججون بالثورة على انفصال الادب عن الحياة ، ويطالبون باقامة الصلة بين الأدب والمجتمع ، وان كانوا يحتلون الآن مكـــان الصـــدارة فى ادبنا الحديث ، فى الشعر والمسرح والنقد الادبى والقصة طويلة كانت أم قصيرة ·

وكان من الطبيعى أن يتمادى انصار **الادب التقدمى الجديد** فى دعوتهم الى ربط الادب بمطالب الحياة ، وتوظيف الفن لخدمة قضايا المجتمع · وهى الدعوة التى رفعت شعار «**الادب الهادف** » ونادت بأولوية المضمون على الشكل ، وضرورة التزام الاديب أو الفنان بقضايا المجتمع ، والتى حمل لواءها محمود امين العالم وعبد العظيم أنيس ، وتصدى لها من عقلاء الادب الجديد محمد مندور ولويس عوض ، ممن عارضوا الفهم الضيق لمعنى الالتزام ولمفهوم الادب الهادف ، وهو الفهم الذى يسخر الادب لاهداف جزئية ومطالب

مباشرة ، ويهبط به من سماء الدعوة الى حضيض الدعاية ، ومن ثم كانت سخرية محمدمندور من هذا « الادب الهاتف » بدلا من « الادب الهادف » ٠

ومهما كانت ضراوة هذه المعركة ، الا انهـا ككل معركة بين القديم والجديد ، انتهت بانتصار ثورية هذا الادب الجديد ٠ وهو الانتصار الذى شهدنا آثاره فى ازدهار حركة الشعر الجديد ، وازدهار المسرح المصرى ، وازدهار الفنون والآدب الشعبية ، واستقرار مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع وأشواق الانسان ٠

وتجىء ثورة التصحيح فى ١٥ مايو لتخفف من غلواء هذا المد التقدمى الجـارف ، وتحد من تياره الهادر ، وتصـحح موازين القوى فى الحيـاة السياسية والاجتماعية فضلا عن الحياة الادبية بوجه عام ، فتفسح الطريق أمام الاصوات الوطنية المعتدلة التى خفتت طوال هذه الفترة التى كان يطلق عليهم فيها اسم « البورجوازية المناضلة » الا وهى اصوات زكى نجيب محمود ورشاد رشدى وانيس منصور التى عادت تقول كلمتها بصوت جهير ٠

وكان لكلمتها رجع الصدى فى نفوس كتاب آخرين مثل يوسف السباعى وثروت اباظة ومصطفى محمود ، ممن لم تخفت اصواتهم طوال هذه الفترة ، بل أخذوا حظهم من رعاية الدولة وتقدير الادب الرسمى ، الا انهم عادوا بعد ثورة التصحيح وبعد نصر اكتوبر المجيد ، أكثر انتشارا واشد ازدهارا واقدر على العطاء الادبى الوفير ٠

والذى يهمنا من هذا كله ، هو هذا التيار الدافق فى مسـيرة ادبنـا العربى ، الذى تشكل كل موجة من موجاته عصرا وراء عصر ، أو جيلا وراء جيل ، ومهما يكن من قوة هذه الموجة أو ضعف الموجة الاخرى ، الا انها جميعا موجات فى تيار واحد ، له خصائصه الخاصة وسماته الفريدة ، التى تجعله أشـبه شىء بالكائن العضـوى الحى ، الذى تكمن حيـاته فى خصائصه وسماته ، ألا وهى الثبات والتطور معا أو الاصالة والمعاصرة فى آن واحد ٠

من هذا كانت خطورة هاتين الصيحتين اللتين اشرنا اليهما فى مطلع هذا الكلام ، الصيحة التى اطلقها أحد الادباء الشبان ، يعلن فيها أن جيله جيل بلا أساتذة ، والصيحة التى رد بها أحد الادباء الرواد يقرر فيها ان جيله هو الجيل الأخير أو آخر الأجيال ٠

وليس من شك فى أن كلا منهما قد جانبه الصواب ، لان دعوى كل منهما تحمل فى طياتها نقيض هذه الدعوى ، فاذا كان جيل هذا الرائد هو الجيل الاخير ، فهذا معناه انه جيل عقيم ، كف عن العطاء ولم يعد قادرا على الانجاب ، واذا كان جيل هذا الاديب الشاب جيلا بلا اساتذة فهذا معناه ايضـا أنه قد جاء من عـدم أو من فراغ ، ولهذا فهو لا يمكن أن يكون الا استمرارا لمن سبقوه ، وهب جدلا أن إدبه هو بمثابة الوثبة ، الا يجب ان يقف على ارض ما حتى يستطيع أن يثب ؟!

**ان الشـعور باسـتمرارية الادب وبمسيرة الاجيال هو الذى ينبغى أن يتولد فى نفوس الأدبـاء جميعا ، فيشـعر الاديب أنه ابن الماضى ووالـد الحاضر ، وانه فى ماضيه قد افاد من الجيل الذى قبله ، وفى حاضره يحاول أن يفيد الجيل الذى يجىء من بعده ٠**

وهذا الكتاب بفصوله في الشعر والمسرح والرواية والقصة القصيرة ، فضلا عن ادب الرحلات ، هو محاولة تطبيقية لتجسيد هذا المعنى ، فى استمرارية الادب عصرا بعد عصر ، وتواصل الاجيال ٠٠ جيلا وراء جيل ٠

ولا يسعنى فى ختام هذا التقديم ، وفى بداية هذه الفصل الا ان أردد وراء **الامام الشافعى** قوله : « **مذهبى صواب يحتمل الخطا ، ومذهب غيرى خطا يحتمل الصواب** » ٠

**جـلال العشرى**

# فى المسرح
# جيل ما بعد توفيق الحكيم

طويلة ·· طويلة ·· تلك الرحلة التى قطعها **نعمان عاشور** فى مسيرته الفنية ·· بحثا عن واقعية الحوار المسرحى ·· وبلورة لملامح الشخصية المسرحية المصرية ·· وتعبيرا عن دراما التغير الاجتماعى منذ مصر – الثورة وحتى « مصر النصر » ·· وكان من الطبيعى فنا وتاريخا أن يشعر جمهور المسرح ونقاده بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « **الناس اللى تحت** » ان مسرحا جديدا قد بدأ ، وأن كاتبا مسرحيا يبشر بميلاد فنى جديد ··

فقد استطاع نعمان عاشور أن يهوى بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى ، فاللغة الفصحى استبدلت بها اللهجة العامية ، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحوار الدموى المملوء بالعفوية والحرارة ، والشخصيات المتخفية المستدعاة من جوف التاريخ ، استبدلت بها شخصيات واقعية نصا وفهما ، نجدها كل يوم فى عرض الطريق ، والعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح ، استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة ·· ذلك هو المسرح الواقعى الذى كان نعمان عاشور أباه الشرعى وبطله الحقيقى، ومن معطفه خرج لطفى الخولى ويوسف ادريس وسعد الدين وهبه ومحمود دياب وعلى سالم وغيرهم من كتاب الواقعية الاشتراكية ··

غير انه اذا كان **لطفى الخولى** قد كف عن العطاء بعد مسرحياته الواعدة الأولى « **القضية** » و « **الأرانب** » و « **قهوة الملوك** » وانصرف يوسف ادريس بعد مسرحياته الباكرة « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » الى البحث عن المسرح المصرى شكلا ومعمارا وليس مادة ومضمونا ، كما فى مسرحيته الرائدة « الفرافير » ، واتجه **سعد الدين وهبه** بعد ثلاثيته الريفية « المحروسه » و « السبنسه » و « كوبرى الناموس » وعلى الاكثر « ياسلام سلم » الى المسرح التجارى ومسرح الكوميديان امين الهنيدى بالذات كما فى « سد الحنك » و « سبع ولا ضبع » واخيرا الى الاعداد المسرحى كما فى « العمر لحظة » ، ولم يبق على ضفاف الواقعية ممن ذكرنا من الكتاب سوى « الكوميدى » **على سالم** وان تطور مرة وتعثر مرة أخرى ، ثم « التراجيدى » **محمود دياب** ولوان اكثر مسرحياته لم تر النور حتى الآن .

أقول انه اذا كان هذا كله وكثير غيره قد حدث على خريطة الواقعية المصرية لدى كتاب جيل **نعمان عاشور** ، فقد ظل هذا الرائد اكثرهم وفاء

لقضايا التغير الاجتماعى مضمونا ، والواقعية الاشتراكية شكلا ، والطابع المصرى سواء فى صنع العقدة أو رسم الشخصيات أو ادارة الحوار ·· فاللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى ، والمشكلة الأكثر الحاحا على الواقع المصرى ، والشخصية التى هى فى صميمها شخصية مصرية ، هى الركائز المحورية التى ادار عليها مسرحه ، فاذا اضفنا اليها التعبير عن مرحلة التحول الاجتماعى الكبير التى حدثت فى حياتنا العامة ·· التحول من مصر الملكية الى مصر الجمهورية ، ومن الواقع الاقطاعى الى الواقع الاشتراكى ، ومن المجتمع الزراعى الى مجتمع الصناعة والتصنيع ، وهو التحول الذى انطوى على الكثير من التناقضات العاطفية والجراحات الاقتصادية والصراعات الايديولوجية مما نشأ عن معانقة التحول ومعاناة التغيم ، ادركنا طول الرحلة وعرضها تلك التى قطعها نعمان عاشور ·

ورغم الكثير الذى كتبه هذا الكاتب مما لا يرقى الى المستوى ·· فنا وفكرا ·· رأيا ورؤية ، ومما يعد هبوطا بمسرحه نفسه فضلا عن مسرحنا العام مثل مسرحية « **الناس اللى فوق** » التى ليست أكثر من قلب ومسخ لمسرحية « **الناس اللى تحت** » ومسرحية « **وابور الطحين** » التى هى مسرحية دعائية فاقعة ، بل هى أقرب الى الاوبريت الغنائى منها الى العمل الدرامى ، ومسرحية « **عيلة الدوغرى** » التى رغم جودة مستواها الفنى والفكرى الا انها ليست اكثر من تمصير ذكى لمسرحية « بستان الكرز » لأنطون تشيكوف ، هذا فضلا عن مسرحيات مثل « **سيما اونطه** » و « **المغناطيس** » و « **صنف الحريم** » و « **٣ ليال** » و «**عطوة افندى قطاع عام** » التى اقل ما يقال فيها انها انتكاس بمسرح نعمان عاشور وانتكاس ايضا بالمسرح المصرى الحديث ·

أقول ان نعمان عاشور بالرغم من هذا كله الذى كتبه مما لا يرقى الى المستوى اللائق ، بمسرحه نفسه فضلا عن مسرحنا العام ، فان رباعيته المسرحية « الناس اللى تحت » و « عيلة الدوغرى » و « بلاد بره » و « الجيل الطالع » تظل فنيا وتاريخيا مصابيح على الطريق نحو واقعنا الاجتماعى ، ونحو شخصيتنا المتبلورة فى المسرح ·

فكل واحدة من هذه المسرحيات الأربع هى فى حقيقتها مسرحية ( حالة ) ·· حالة اجتماعية بعينها مر بها مجتمعنا فى فترة من فترات تحوله الاشتراكى ·· فاذا كانت هذه « الحالة » فى مسرحية « **الناس اللى تحت** » هى حالة انهيار الطبقة الرأسمالية القديمة وخروج الطبقة الوسطى الجديدة ، حيث نلتقى بالسخرية الهادفة من بعض النقائض النفسية ، والنقائض الاجتماعية التى كانت سائدة فى بلادنا ، والتى ظلت بقاياها قائمة تصارع

القيم الجديدة فى الحيــاة ، ومن ثم جاءت المسرحيــة فى اطار الكوميديا الهادفة أو الكوميديا ذات الرسالة ، من حيث محاولتها التدليل على ان مصر الجديدة ، أى مصر ما بعد الثورة ، خير من مصر القديمة ، أى مصر ما قبل الثورة ٠

وكم كان معبرا أن نرى احدى شخصيات هذه المسرحية ، وهى تعبر عن جمود مصر القديمة وعدم مسايرتها لخطى الزمن ، بتلك الحركة التى اختتمت بها المسرحية ، حركة رجل واقف فى مكانه ، رافعا يديه الى السماء ، وهو يحرك رجليه فى حركة « محلك سر » ليعلن عن تغير مصر الجديدة ، عن مصر القديمة ، مصر التى ستكون ، وليست مصر التى كانت !!

وكانت فى مسرحية « **عيلة الدوغرى** » هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها الى علائق الماضى ، واحلال اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة محل القيم الاقطاعية والرأسمالية البائدة ، الأمر الذى جعل الدكتور محمد مندور يطلق على هذه المسرحية اسم « الناس اللى فى الوسط » بعد مسرحيتى « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » ويرى أن نعمان عاشور بكتابته لهذه المسرحية قـد أتم ثلاثيته الاجتماعية التى صــور فيها المجتمع المصرى بطبقاته الثلاث ، وسط احــداث الحياة العــامة ، وفى قلب التغير الاجتماعى ، حيث نرى « الناس اللى فى الوسط » ممثلين فى « عيلة الدوغرى » وما نزل بهذه العائلة من تفكك وأنانية ، بعد أن مات عنها عائلها الثرى أو الذى كان ثريا ، ثم فقد ثروته ، ولم يبق منها غير بيت بالحلمية القديمة هو كل الميراث ، فتؤدى الضائقة المالية والصراع على الحياة وشدة الانانية التى كثيرا ما تحطم اسر الطبقة الوسطى ، الى اظهار جوهر كل من الاخوة الخمسة الذين تتكون منهم عائلة الدوغرى ، التى كانت تعيش فى مودة وسلام ايام الرخاء الذى استطاع رب الاسرة أن يوفره لهم ، بدأبه وحرصه وبخله الشديد ، المتمثل فى شخصية تابع الأسرة ، « عم على الطواف » الذى خدمها فى المخبز وفى المنزل حتى بلغ السبعين من عمره ، وظل حافيا طوال حياته ٠٠ بل وينصحه أحد أبناء الأسرة أن ينهى حياته كما بدأها ٠٠ حافى القدمين ٠٠

وكانت فى مسرحية« **بلاد بره** » هى حالة اذابة الفوارق بين الطبقات ، والتخلص نهائيا من تناقضات ذلك المجتمع ، والتطلع نحو ميلاد الانسان الاشتراكى الصحيح ، الذى يتحقق فى مجتمع الكفاية فيه للكل ولا لأحــد ، والعدالة فيه للمجتمع ولا لفئة ، وهو ما عبر عنه الكاتب فى بداية المسرحية بقوله على لسان شبوكشى احد أشخاص المسرحية :

« الاحوال اتغيرت ٠٠ انتوا خارجين من البــلاد وهى لســه مصر ، النهاردة اصبحت الجمهورية العربية المتحدة ٠٠ تغير كبير مش بسيط » ٠

وفى هذه العبارة تكمن الثيمة الاساسية لهذه المسرحية ، ثيمة التغير الاجتماعى الذى حدث فى مجتمع ما بعد الثورة ، وما يترتب على هذا التغير من اختلاف فى وضعية الأفراد ، وتحول فى مواقفهم الاجتماعية ٠ ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا الثورى ، والذى حققته ثورتنا الاجتماعية ، والذى وجد فى الاشتراكية أبلغ تعبير عنه وأروع صورة له ، لم يكن كنزا انفتح فى الأرض ، ولا دينا نزل من السماء ، وانمــا هو فى صحيحه ، نتيجة حتمية اقتضاها منطق التطور ، وضرورة موضوعية فرضتها حركة التاريخ ، لهذا لم يكن التصدى له أو الخروج عليه الا عنادا ومكابرة ، ان دلا على شىء فانما يدلان على نقص فى الوعى وقصور فى الادراك ، فالواقع قد تغير ، ولابد لكل فرد ان يحدد موقفه منه ، فاما ان يقبل هذا الواقع الجديد ، أو يبحث لنفسه عن واقع غيره ٠

وهكذا كانت « بلاد بره » هى البديل الآخر لواقعنا الاجتماعى الجديد ، والبديل فى أعين اولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير ، فاختلت امامهم قوى المجال ، وفقدوا القدرة على الفعل ، وآثروا الاندفاع فى عالم طوباوى زائف يعوضهم عن عالمهم الدنيوى المفقود ، فالفعل المسرحى فى المسرحية هو المحاولة الانهزامية التى يقوم بها فريق الفاشلين للخروج الى بلاد برة ، بعد ان رفضوا الانتماء الى الواقع ، وفقدوا القدرة على التكيف معه فى صورته الجديدة ٠

وهكذا نرى الكاتب يجعل من محمد النمس بطل المسرحية ، أو البطل العمالى الثورى ، الذى كافح طويلا ، وناضل طويلا ، من أجل أن يحصل ابناء طبقته العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة ، يجعله يحلم فى نهاية المسرحية بأن يجىء ابنه ميلادا جديدا فى مجتمع جديد ، يخلو من التناقض الطبقى ، ويحيا حياة الكفاية والعدل :

« ابن المستقبل غير دول كلهم ٠٠ غير دول كلهم ٠٠ غير دول كلهم ٠٠ لازم يطلع من رمل الصحرا ٠٠ ومية النيل ٠٠ وطين الارض » ٠٠

فقد كانت فى مسرحية « الجيل الطالع » هى حالة الصراع بين الجيلين ٠٠ جيل الآباء وجيل الأبناء ٠٠ فجيل الأبناء اكثر انطلاقا واشد تحررا واقدر على مجاراة روح العصر ، وصحيح انه جيــل تخلص من بقــايا المعنويات القديمة ، ومن الأطر التقليدية التى جمد عليها جيل الآباء ، ولكن الصحيح

ايضا أنه جيل أطفأ مصابيحه بيده ، ولم يشعل بعد مصابيح أخرى جديدة ٠٠ فهل يستمد زيت مصابيحه من حضارة الغرب أم يستمده من اصالة الشرق ؟ هل يسلك سلوك الهيبز أم يرفع شعارات الثورة ؟ هل يردد اغنيات توم جونز ام يرتدى قمصان جيفارا ؟ تلك هى الحيرة التى يعانيها ابناء هذا الجيل ٠٠ « الجيل الضائع » بين اصالته ومعاصرته ، قربانا « للجيل الطالع » فى ظروف أفضل ، وفى غد اكثر انفتاحا للجميع ٠

وكان من الطبيعى بالنسبة لهذه المسرحية الأخيرة أن تنتهى بطرح الأسئلة لا بتقديم الأجوبة ، فقد كتبت فى سنوات النكسة ، والظلام يعشش فى القلوب ، والضياع ينهش فى الضمائر ، والكل يسأل ويتساءل : كيف السبيل إلى الخلاص ؟ ٠

وكان من الطبيعى ايضا بعد هذه المسرحية الأخيرة ان يكف الكاتب عن التعبير ، فليس عنده ما يقدمه ٠٠ لا سؤال جديد ولا اجابة على السؤال القديم ٠

وكان من الطبيعى أخيرا بعد أن حدث ما حدث فى اكتوبر المجيد ، بعد أن عبرنا من ساحق الهزيمة الى شاهق النصر ، ومن فقدان كل شىء لجدواه الى اكتساب كل شىء دلالته ومعناه ، ان يعود الكاتب الى ذاته الاصيلة ، يحاسبها ويناقشها ويفتش فيها ليصدر عنها من جديد ٠٠ وهو فى صدوره عن ذاته وعودته من جديد ، انما يحاول من ناحية ان يقدم اجابة على السؤال الذى تركه معلقا فوق باب المسرح ، ويحاول من ناحية أخرى أن يجد الصيغة المسرحية الأكثر ملاءمة لاحتواء المضمون الجديد ٠

ولم يكن يسيرا على كاتب مثل نعمان عاشور ان يرى المسرح يتخبط فى موجات مسرحية مستوردة أو قضايا درامية مستهلكة ، حتى أصبح الغرق فى المسرح الشامل أو مسرح الطوابير ، فضلا عن الاستغراق فى المسرح الغنائى أو الاستعراضى حيث الرقص والموسيقى والغناء ، هو الطابع الغالب على منتجاتنا المسرحية فى الأعوام الأخيرة ، أقول لم يكن يسيرا عليه أن يرى هذا كله دون أن يثور « ٠٠٠ وأنا أراجع موقفى من الكتابة للمسرح على مدى العشرين سنة الماضية ، والى تطورات الحركة المسرحية فى السنوات الأخيرة ٠٠ وهى تطورات قاصرة أوصلتها الى طريق مسدود لا سبيل فيه أمام أى انتاج درامى جاد له قيمته الفنية أو الفكرية » ٠

ودون ان يحاول الخروج من المشكلة الى الحل ، أو من الحارة السد الى الشارع المفتوح : « وكان أن هدانى تأملى الى ما تحت يدى من مادة

درامية غنية فى حيـاة الكثيرين ممن كتبت عنهم بين أفـذاذ رجـالات مصر السياسيين والأدباء والمفكرين » ٠

الحل اذن بالنسبة الى « **الجيل الضائع** » بين اصالته ومعاصرته ، ( والجيل الطالع ) فى غد أفضل ، هو العودة الى تراثنـا الماضى استلهاما لاروع ما فيه من سير وصور ، وأنصع ما فيه من أفعال وأعمال ، لا على سبيل التقليد والمحاكاة ، ولا بقصد الترديد والمبـاهاة ، ولكن استبصارا بنواحى الاصالة ، واستمرارا بها فى واقعنا الحاضر ، واتخـاذا لها وقودا روحيـا وفكريا فى مرحلتنا الراهنة ٠٠ مرحلة الانفتاح والتعمير ٠

وتكتسب هذه القضية بعدا أخطر اذا وضعنا فى اعتبارنا أن جيل الرواد فى حياتنا الثقافية هو الذى « انفتح » على حضارة الغرب ، اما جيل المعاصرة فى وقتنا الحاضر فهو الذى « تنفتح » عليه حضـارة الغرب ، وهـذا معناه ضرورة الوعى بتراثنـا القومى العريق ، تطويرا له فى ثقافتنا الراهنـة ، وامتدادا بـه فى وجداننا المعاصر ، اعـادة لتعمير انسـاننا المصرى تعميرا حضاريا جديدا ٠

ومن هنا كان اختيار كاتبنا المسرحى لرفاعه الطهطاوى كأصدق وأسطع مثال على حد تعبيره ، له دلالته فى الكشف عن المؤرقات الثقافية التى لا تزال تترسب فى باطن البيئة ، كنقيض مباشر لدعواه الصارخة الى الحرية والتقدم « ٠٠ فلقد تكرر فى حياة معظم المثقفين من بعده صور متعددة من حياة رفاعة ومواقفه وجهاده فى سبيل خلق ثقافة مصرية متحررة ٠٠ تستمد اصولها من تراث الماضى ، وترسى قواعدها على مقومات « المعارف العصرية والتمدنات الحديثة » حتى تنتهى الى ما ينطق به مفهومنا الحاضر نفسه ، وهو حتمية الثقافة القائمة على أصالة التراث وروح المعاصرة » ٠

رفاعة الطهطاوى اذن ٠٠ باعتباره بشـيرا للتقدم والصـورة الحيـة البارزة للمثقف المصرى ، الذى أوجدته ظروف عصره فى مفترق الطرق ، فلم يقـدم أصالته قربانا لثقافة العصر ، ولا حجبته ثقافة العصر عـن تراثه الأصيل وشخصيته المتميزة ، هو المادة الدرامية التى غزل منها نعمان عاشور خيوط مسرحيته الجديدة ، التى يعلن بها تصفية مرحلة فاتت ، ودخول مرحلة جديدة فى التأليف المسرحى ٠

وقد اختار نعمان عاشور لمسرحيته اطار ( **الدراما التسجيلية** ) ملتزما الحقيقة الموضوعية فى معالجة الواقع الحى ، وتوظيف اللغة العربية لدواعى التعبير الدرامى ، وهذان الجانبان ربما كانا من عناصر « التسجيلية » ولكنها ليسا كل عناصرها بالضرورة ، فالتسجيلية كمـا صـاغها الكاتب الالمانى

**هوخهوت** فى مسرحيته الشهيرة «**النائب**» (١٩٦٣) وكما جسدها المخرج الكبير **اروين بيسكاتور** على خشبة مسرحه الخاص ٠٠ « مسرح الشعب الحر » ، وكما مضى فيها كتاب التسجيلية الألمان أمثال **مارتن فالزر فى** مسرحيته « البجعة السوداء » **وهانيار كيبارد** فى مسرحيته « محاكمة اوبنهايمر » **وبيتر فايس** فى مسرحيته الشهيرة ( مارا ـ صاد ) ٠٠ تختلف كثيرا وعميقا عن تلك التسجيلية التى يقدمها لنا نعمان عاشور ٠٠

فالتسجيلية عند هؤلاء اذا كانت تقتطع شريحة من التاريخ ، فانما لتقدمها برؤية عصرية ، واذا كانت تبتعد عن عناصر الايهام الدرامى ، فلكى تقترب من عناصر الاغراب الملحمى ، واذا كانت تختار وقائع بعينها ، فهى الوقائع التى تنطوى على مضمون شمولى عام ، بحيث يكون لها تأثير فعال على المصير الانسانى والعالمى ٠٠ وهذا مالا نجده فى دراما نعمان عاشور التى وصفها بأنها « تسجيليته الخاصة » ، وهى لا تخرج فى الحقيقة عن ان تكون « دراما تاريخية » شأن اى دراما تاريخية أخرى ٠

ومهما يكن من مواصفات « تسجيليته » أو تسجيلية غيره من الكتاب ، فالذى يعنينا الآن هو تجسيده لرفاعة الطهطاوى صورة وسيرة ، ففى ثلاثة فصول وعدة مناظر استعرض حياة أبى الفكر المصرى الحديث ، ومؤسس نهضتنا الثقافية ، وهى الحياة التى امتدت بصاحبها ٧٣ عاما ، انطلاقا من مولده عام ١٨٠١ ٠٠ نفس العام الذى شهد جلاء جيوش الحملة الفرنسية عن أرض مصر ، وانتهاء بوفاته عام ١٨٧٣ ٠٠ اى فى مثل العام الذى شهد يوم عبورنا العظيم منذ مائة عام ، مرورا بالفترة من ١٨٢٦ الى ١٨٣٠ وهى الفترة التى قضاها فى باريس منفتحا على الحضارة الأوروبية منفعلا بها من الأعماق ، وعاد بعدها داعية للحرية السياسية والاجتماعية ، ومبشرا بالديمقراطية الليبرالية ، بل وواضعا البذور الأولى للفكرة الاشتراكية ٠

أليس هو القائل : « عشت طول عمرى ولا هم لى الا أن تبلغ المعارف كافة صفوف الرعية » ٠ وهو القائل أيضا : « لابد من التسوية بين الأعيان والرعاع فى مادة التعليم الاولى » ، وهو القائل كذلك : « يحسن بل يتوجب عدم التفرقة فى تعليم البنين والبنات أصول المعارف الحسنة والمدركات الحديثة ليكونوا كالرجال سواء بسواء » ٠

ولم يكن يسيرا بالنسبة لرفاعة الطهطاوى أن يقول هذا كله دون أن يناضل من أجله طويلا ومريرا ، لذلك حرص نعمان عاشور على ابراز أوجه الصراع الذى خاضه الشيخ العظيم هو وتلاميذه ٠٠ بيومى أفندى ، وعبد الله ابو السعود ، وصالح مجدى ، والشيخ على فرغلى فضلا عن نجله الأول

على فهمى ، الصراع الذى خاضه مع حكام مصر طوال سنوات جهاده ٠٠ مع محمد على ومن بعده ، عباس الاول ، ثم سعيد باشا والخديو اسماعيل الى بدايات حكم الخديو توفيق ، ولم يتوان رفاعة الطهطاوى عن الصراخ فى وجه كل منهم لدى أول عقبة يضعونها فى طريقه ٠٠ طريق التقدم والحرية ٠٠

كما حرص نعمان عاشور على ابراز رسالته باسلوب المسرح التعليمى فى اكثر من مشهد من مشاهد المسرحية ، والتى عبر عنها فى أحد هذه المشاهد تعبيرا صارخا عندما قال : « نحن كما قلت لكم دواماً ٠٠ مصافى الضوء للمعارف العصرية التى يجب ان يلم بها ابناء مصر ٠٠ نحن ستائر النافذة التى تفتح على اضواء الدنيا من حولنا ٠٠ وجل مبتغانا أن نجعل من مصر ٠٠ هذا الوطن الجديد بما يحتاجه اهله من الحرية ومن أسباب التقدم » ٠٠

الحرية والتقدم اذن هما الجناحان اللذان عاد رفاعة الطهطاوى ليحلق بهما فى سماء مصر ، وهما الركيزتان المحوريتان اللتان ادار عليهما نعمان عاشور هذا الجهد المسرحى ، لذلك كانت كلماته : « سأنام أحلم بالحرية ٠٠ لأن الحرية عماد التقدم » هى آخر ما قاله فى نهاية المسرحية ٠

وهى الكلمات التى مضت من بعده كما الريح السواجة تلتقطها افئدة ابناء هذه الأرض الخضراء ٠٠ بنيلها الجارى وشمسها المشرقة ٠٠ لتنبت على ضفاف النيل اعلام الفكر التقدمى فى مصر الحديثة ٠٠ من محمد عبده وقاسم أمين وعثمان جلال ، الى لطفى السيد وطه حسين وعلى عبد الرازق ، الى عباس العقاد وسلامة موسى ومحمد مندور ٠٠ بل ان الثورات الثلاث الكبرى فى تاريخ مصر الحديثة الثورة العرابية ١٨٨٢ والثورة الوطنية ١٩١٩ والثورة الاجتماعية ١٩٥٢ لتدين بالكثير والكثير جدا لعلمه وتعليمه وتعاليمه٠

تلك هى صورة رفاعة الطهطاوى وسيرته ٠٠ ابو الفكر المصرى الحديث ٠٠ الذى اتخذه نعمان عاشور نقطة انطلاق نحو مرحلة جديدة فى تطوره المسرحى ، مرحلة الإنتقال من دراما التغير الاجتماعى الى دراما التطور الحضارى ، وهى المرحلة التى فرضتها عليه التساؤلات الملحة التى طرحتها مرحلة العبور الحربى وما استتبعها من انفتاح حضارى ٠٠ والتى أوحت له بتناول المنطلقات الحية من تاريخنا ونضالنا نحو الحرية والتقدم ٠٠ عن طريق المسرح ٠٠

في المسرح الشعري

# جيل ما بعد عبد الرحمن الشرقاوي

★ « الشــعر مش بس شــعر

لو كان مقفى وفصــيح ..

الشــعر لو هــز قلبــك ..

وقلبى .. شعر بصحيح !»

★ « الدرامــا مش حصـــل وها يحصـــل ايــه ...

الدراما .. ازاى .. وامتى .. وفين .. وليه ؟ ! » .

بهذا المفهوم الجديد عن الشعر ، وتلك الرؤية الخاصة عن الدراما ، كتب **نجيب سرور** الجزء الاول فى ثلاثيته الملحمية بعنوان ( **ياسين وبهية** ) ، ثم عاد وكتب الجزء الثانى فى هذه الثلاثية بعنوان ( **آه ياليل ياقمر** ) ، والجزآن معا يشكلان على احد وجهى العملة تجربة جديدة فى فنى الشعر والدراما ، ويشكلان على الوجه الآخر مرحلة جديدة من نضالنا الفنى من أجل مسرح شعرى .

ولكى نضع تجربة الشاعر المسرحى نجيب سرور فى مكانتها الحقيقية ، من حيث هى تجربة جـديدة تثير الكثير من الأسـئلة وتطرح العديد مـن القضايا ، فضلا عن كونها تجربة جادة لهاملامحها الفنية الخاصة ومناخها الفكرى العام ، لابد لنا قبلا من ان نضعها فى مكانها الطبيعى من خريطة المسرح الشعرى ، أو من المحاولات التى بذلت من أجل ايجاد هذا المسرح . وهى المحاولات الكثيرة المتعددة ، التى ــ على كثرتها وتعددها ــ يمكن اجمالها فى مراحل ثلاث : المرحلة الأولى هى ما يمكن تسميتها بمرحلة ( **الشعر فوق المسرح** ) ، والمرحلة الأخرى هى مرحلة ( **الشعر فى المسرح** ) ، والمرحلة الأخيرة هى مرحلة ( **شعر المسرح** ) .

وعلى الرغم من اجمالية هذا التقسيم المرحلى وعموميته ، فان ارهاصات كثيرة كان لابد منها لبلوغ المرحلة الاولى من هذه المراحل الثلاث ، واعنى بها المسرحيات الشعرية التى بدأت مع الشاعر **احمد شوقى** فى طوالع هذا القرن ، وقامت لها عدة مدارس مختلفة على حد تعبير محمود أمين العالم كتلك المدرسة الكلاسيكية التى يمثلها أحمد شوقى ويواصلها عزيز اباظة ، وكتلك المدرسة الرومانطيقية التى تمثلها مدرسة ابوللو ويقف على رأسها أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه ، وكتلك المدرسة الرمزية التى يمثلها بشر فارس وسعيد عقل ٠

على ان المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة ، بل كانت شيئا ينفرط مضمونه فى صياغته ، فهى عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هى موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة ٠ صحيح كان هناك ما يلضم هذه القصائد الكثيرة ويربطها بذلك الموضوع المعين ، ولكنه الرباط السطحى الخارجى ، الذى لا يشكل نسيجا عضويا فى بنية العمل المسرحى ، بمقدار ما يشكل المناسبة التى تلقى فيها هذه القصائد ، أو يقال فيها هذا الشعر ٠

لذلك ألحت الحاجة الى وجود مسرح شعرى يسجل أكثر من هدف واحد فى المجال الدرامى ٠٠ فهو من ناحية ، يواكب الاتجاه العالمى المعاصر من حيث استدعاء المسرح للشعر ، أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى ، وهو ما نلقاه بشكل صارخ فى المسرح العالمى المعاصر الذى يمر الان بهذه التجربة ٠٠ تجربة المسرح الشعرى ، والدليل على ذلك مسرحيات الشعراء **أودن وايشروود وكلوديل وأبولينير وكريستوفر فراى** فضلا عن الشاعر العظيم **ت٠س اليوت** ٠ ومن ناحية أخرى ، يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية ، أى يصبه فى قالب الدراما ، وذلك بعد ان بلغت القصيدة الشعرية قمتها فى التعبير ، سواء فى الادب الغربى على يد اليوت فى قصيدته المشهورة ( **الأرض الخراب** ) أو فى الأدب العربى على يد **العقاد** فى قصيدته المشهورة ايضا ( ترجمة شيطان ) ٠ ومن ناحية أخيرة يكون مثابة( **البعد الرابع** ) فى مسرحنا المصرى ، أعنى يكون اتجاها رابعا يوازى **الاتجاه الكلاسيكى** الذى بدأه وأنهاه **توفيق الحكيم** ، **والاتجاه الواقعى** الذى استهله **نعمان عاشور** ومضى فيه **لطفى الخولى** واستنفد غايته عند **سعد الدين وهبه** ، ثم **الاتجاه التعبيرى** الذى افتتحه **رشاد رشدى** واقتفى أثره **ميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم** ٠

أقول ان الحاجة الحث الى وجود ذلك المسرح الشعرى الذى يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة فى حياتها ، فكان **عبد الرحمن الشرقاوى** هو المسئول التاريخى عنه ، وان وقفت مسئوليته عند حدود المرحلة الأولى من هذه المراحل الثلاث ، التى مر بها تاريخ المسرح الشعرى ، واعنى بها مرحلة ( الشعر فوق المسرح ) وهى المرحلة التى مثلتها مسرحيته الرائدة **( ماساة جميلة )** • وصحيح ان ( مأساة جميلة ) كانت بمثابة اللمسة الذهبية التى توجب انتصارات الشعر الجديد ، فجعلته شـعرا له صـياغته الفنية المتكاملة ، بعد ان كان شيئا يعبر عن انفعالات فردية •• محمومه أو فاترة • ولكن الصحيح أيضا ان هذه المأساة كانت اقرب الى الشعر المسرحى منها الى المسرح الشعرى ، مما احـدث شرخا عميقا بين شـكل العمـل الفنى ومضمونه فلم تتفجر اللغة من قلب الحدث ، ولا نبع الشـعر من النسـيج الدرامى ، وانما ظل الشعر والمسرح ـ فى مواضع كثيرة ـ وكأنهما بعدان اثنان لا بعد واحد ، وهو ما جعلنا نطلق عليه عبارة ( الشعر فوق المسرح )•

والذى لا شك فيه ان عبد الرحمن الشرقاوى احس بهذا الصدع الكبير فى بنائه المسرحى ، فحاول جاهدا ان يتحاشاه فى جهده الثانى **( الفتى مهران )** وهى المسرحية الشعرية التى خطت بكاتبها خطوات فسيحة الى الأمام ، محققه كيفا اكثر نضجا ، واسهاما اشد تطورا ، ومرحلة جديدة هى التى اطلقنا عليها عبارة ( الشعر فى المسرح ) •

ولكن هذه المرحلة لم تتبلور تماما ، ولم تصل الى غايتها الا بظهور مسرحية **( مأساة الحلاج )** للشاعر **صلاح عبد الصبور** ، فقد استطاع صلاح عبد الصبور بحساسية شعرية أصيلة ، ووعى درامى لا يقل عنها اصالة ، ان يتحاشى التعبير الغنائى الخالص من أجل الوصول الى التعبير الدرامى الصحيح ، وان يكف عن القصائد الشعرية القائمة بذاتها من أجل امتلاك ناصية الحوار المسرحى •

صحيح انه ضغط على الدور الاجتماعى فى جهاد الحلاج ، الذى حاول اصـلاح واقع عصره بالوقوف الى جوار الفقراء من العـامة ، فضـلا عن الوقوف فى وجـه الطغاة من الحكام ، ولكن ذلك لم يقلل كثيرامن التناول الدرامى الذى جـاء على حسـاب ديناميـة الحدث بتجميده فى الاطار الاستاتيكى ، وعلى حساب دموية الشخصية بصبغها باللون الفكرى ، وعلى حساب المادة الكلامية بجعلها أقرب الى المحاورة منها الى الحوار • فالكلمة اهم من الحركة ، والفكرة اهم من الشخصية ، والصورة اهم من الموقف ،

لذلك وجدنا الشاعر يعمد الى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ٠٠ الى وهج المضمون وحرارة الشعر ٠٠ الى دفء الكلمة ومأساوية القصة ٠

وهكذا كان لزاما على المسرح الشعرى ان يخطو خطوة أخرى الى الامام ، خطوة ينتقل فيها مما سميناه بالشعر فى المسرح الى شعر المسرح ، وكان هذا هو ما أقدم عليـه الشـاعر المسرحى نجيب سرور على خجل واستحياء فى رواية ( ياسين وبهية ) ، ثم عن وعى واقتدار فى مسرحية ( آه ياليل يا قمر ) ٠

فقد استطاع هذا الشاعر وهو ابن مسرح حقيقة ومجازا ، ان يجلو لنا طبيعة الشعر التمثيلى فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس ان نضع الشعر فى المسرح ، ولكن ان ننظم الشعر الصالح للمسرح ، وهو ما عبر عنه الشاعر المسرحى الفرنسى **جان كوكتو** بقوله : « **فانا اذن احاول استبدال الشعر فى المسرح بشعر المسرح ، فالشعر فى المسرح دانتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دانتيلا سـميكة ، دانتيلا مصنوعة من الحبال ، أو هو سفينة باكملها تسير فى عرض البحر** » ٠

ومعنى هذا ان الحدث المسرحى عند نجيب سرور هو الينبوع الاصلى الذى تصدر عنه لغة الشعر ٠٠ اقرب الى لغة النثر فى حال تعبيرها عن فتات الحياة اليومية ، والى مستوى الشعر العـالى الرفيع ، وذلك فى المواقف الاكثر كثافة التى تتشابك فيها الأقدار ، وتتزاحم الخواطر ، ويهيج الشعور ٠ فلئن كان الشعر الجديد قد عرف طريقه الى المسرح الشعرى ، لما يحتوى عليه من تطوير للشعر العربى الكلاسيكى ، الذى تصلح بحوره للشعر الغنائى ولا تصلح للحوار التمثيلى ، وذلك بفضل ثورته على وحدة القافية ووحدة البيت أو السطر ، فضلا عن روتينية التقطيع البيتى العمودى ، الا ان هذا الشعر الجديد ظل قديما من حيث احتواؤه على فصحى اللغـة أو فصحى الأداء ، فلغة القدامى أو المحدثين هى‌هى ، كل ما هنالك أنها وضعت فى شكل آخر جديد ٠

لذلك كان اهم ما يميز نجيب سرور عن سلفية عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ، هو انتقاله بلغة الشعر الجديد من فصحى الأداء الى عامية التعبير ٠ فاللغة هنا ليست تعبيرا عن لسان المقال فحسـب بل هى تعبير ايضا عن لسان الحال ، ومن ثم فهى نابعة من جوف الحدث ، معبرة عن واقع الشخصية ، مشكلة فى النهاية نسيجا عضويا مع البناء الفنى للمسرحيـة ٠

واذا جاز لنا ان نميز بين كل من هؤلاء الثلاثة ، استطعنا أن نقول ان مسرح عبد الرحمن الشرقاوى هو مسرح الأشعار التى تغلب على ما فيه من أفكار ، فأنت تقرؤه كما لو كنت تقرأ فى ضوء مصباح · ومسرح صلاح عبد الصبور هو مسرح الأفكار التى تجثم فوق ما فيه من أشعار ، فأنت تأرؤه كما لو كنت تقرأ فى ضوء شمعة ، اما مسرح نجيب سرور فهو مسرح الأشعار التى تتساوق مع ما فيه من أفكار ، فما فيه من شعر على قدر ما فيه من فكر ، دون نقص هنا أو زيادة هناك ، فأنت تقرؤه كما لو كنت تقرأ فى وضح النهار ·

والآن ·· ما الذى يقوله نجيب سرور شـعرا فى مسرحيته هـذه ·· آه ياليل ياقمر ؟ ·

الواقع أن تناول هذه المسرحية بمعزل عن أخت لها سبقتها الى النشر ، بل وأخت لها فى طريقها الى النشر ، يعد ناقصا أو مبتورا مادامت هى بمثابة ( الوصلة ) الثانية فى ثلاثية مسرحية متكاملة · فالثلاثية تمتد على مساحة زمنية عريضة ، لتحكى لا عن مصر ، ولكن عن التحولات الكبرى فى تاريخ مصر ، وعن الآلام الكبرى التى تحملها هذا البلد الأمين على امتداد خمسة آلاف عام · خمسة آلاف عام وهو يعانى من المحتل الاجنبى الغاصب ، الذى أكل خبزه وداس كرامته وحجبه عن النور ليبقيه دائما فى سراديب الظلام · فقد حكمه الاشوريون واللوبيون والاثيوبيون والفرس والمقدونيون والرومان ، كما حكمه العرب والديلم والفرغانيون والمغاربة والاكراد ، وأخيرا حكمه العثمانيون والفرنسيون والبريطانيون ·

ولكن الشعب المصرى العريق ظل على الرغم من كل هذايقاوم ولا يكل ، يتحمل ولا يستسلم ، يتوكأ على آلامه وأحزانه ليثبت لكل محتل أجنبى غاصب أن ارادة الحياة فيه لن تموت ، وأنه سيظل أبدا الشعب ابن الحرية ، وربيب الحياة ، وحفيد الحضـــارة · والذى أبقى على ارادة الحيـــاة فى الشعب المصرى طوال هذه الفترة المهولة من تاريخه المرير ، ليس ايمانه بشمسه المشرقة ونيله الجارى وارضه السمراء فحسب ، ولا هو ايمانه بأن من أراد بلاده بسوء قصمه الله وكفى ، وانما محافظته على طبيعته السمحة وروحه الأصيل ·· ذلك الروح الحزين المرح ، الذى على الرغم مما هو فيه من احزان ، لا يملك الا ان يتلقى ضربات الحياة بالتهكم والسخرية ، بالنكات والاستهزاء ·

لذلك كان المصرى مزاحا بحكم لباقته المستفادة من قدم الحضارة ، ومزاحا بحكم الحوادث التى تلجئه الى التخفيف وقلة الاكتراث ، ومزاحه

فى جميع الاحوال متسم بالصبغة المصرية ، مطبوع بطابع اقليمه وتاريخه ، بحيث ينم عن خصــائصه الفكرية والنفسـية ، ويميزه نمطا فريدا بين جميع الانماط ٠

أقول أن ذلك الروح الحزين فى مرح أو المرح فى حزن ، هو الذى أبقى على ارادة الحياة فى الشعب المصرى ، وهو الذى حافظ للمصرى على تراثه الشعبى دليلا له الى مصريته ، ووسيلة له فى التعرف على ملامحه الفذة وسماته الفريدة ٠ فلقد بث المصرى تراثه الشعبى أشواقه وشكواه ، واودعه قصصه وحكاياته ، وأفرغ فيه سليقة طبعه وجعبة ضميره ، فجاء منطويا على حكمة الحياة ، حافلا بعبر الأيام ، مشحونا بتجارب السنين ٠ لهذا لم يكن عبثا ولا مصــادفة بل كان عن قصد وغاية ، أن اتجه نجيب سرور الى المأثور الشعبى يستوحى منه رموز ثلاثيته المسرحية ، التى بدأها بالحكاية عن عصر الظــلام الذى عاشت فيه مصر أيام الاقطاع ، ثم العصر الذى قاومت فيــه الاحتلال ، وحاولت ان تتبين الخيط الابيض من الخيط الاسود ، وأخيرا عصر الضياء الذى عرفت فيه مصر طريقها الى الثورة ٠

والواقع ان هذه العصور الثلاثة ، تكشف عن الحالات الثلاث التى تلخص طريقة المصرى فى مواجهته للأشياء واستجابته للامور ، فالمصرى اذا غلبت عليه الكآبة واستخفت به نقائض الأيام ، لجأ الى النكته والفكاهة يروح بها عن نفسه ، ويفرغ فيها همومه ، واذا غلبت عليه الصرامة ، وأحس بفقدان الأمل فى الاصــلاح ، لجــأ الى التدين والعبــادة ، وأحيــانا الى ( الدروشة ) ، لا على سبيل الفرار من الواقع ، ولكن كاسلوب من أساليب مقــاومة الفســاد ، اما اذا غلبت عليــه الكآبة والصرامة ، وسنحت امامه فرصة السخط والاحتجاج ، فالثورة هى طريقه وهى سبيله الى الخلاص ٠

وعلى ذلك فالفن والدين والثــورة ، هى الأبعــاد الاساسـية للنفس المصرية ، وهى ما حاول أن يكشف عنها نجيب سرور فى ثلاثيته المسرحية ٠

فأما عصر الظلام ، فهو العصر الذى تمثله حكاية ( ياسين وبهية ) على اعتبار ان بهية هى مصر ٠٠ وياسين هو رجل مصر ٠٠ فلاحا فى الجزء الأول من هذه الثلاثية ، عاملا فى الجزء الثانى ، جنديا فى الجزء الثالث والأخير ٠

وأما حكاية ( **ياسين وبهية** ) فهى الحكاية الشعبية المعروفة على طول

صعيد مصر ، والتى تروى قصة رائعة عن كفاح بهية من اجل أن تأخذ بثأر حبيبها ياســين ، بعد ان قتله رجال الاقطاع فى ليلة فرحه ، واحالوا ليلة عرسه الى ليلة من ليالى الدم · فالقصة ولو انها مأساة حب الا أنها ليست مجرد مأساة فردية خاصة ، بمقدار ما هى مأساة اجتماعية عامة ··· مأساة رسم كلماتها الدامية سيف الاقطاع الذى كان مصلتا على قلب مصر ، وعلى رقاب ابناء مصر ، مأساة ألهبها صراع الفلاحين ضد ملاك الاراضى ، الذين أذاقوهم الجوع بدلا من الخبز ، والرعب بدلا من الأمن ، والموت بدلا من الحياة· مأساة اعتملت فى ضمير الشعب حتى اصبحت جزءا من مأثوره واغنية من احزن أغانيه :

« يا بهية وخبرينى ع اللى جتل ياسين !

جتلوه ··· من فوج ضهر الهجين ! »

وصحيح ان نجيب سرور اتخذ من قصة (ياسين وبهية) خامة فنية لعمله الشعرى ، فخلع عنها سترة الشعر العامى ، التى كانت ترتديها القصة فى شكل الموال الشعبى الشهير ، وألبسها قالب الشعر الجديد ، دون أن يتخلى تماما عن الشعر العامى ، الذى كان يطعم به عمله الفنى من حين لآخر ، وصحيح أيضا انه تخلى عن الاطار المكانى الذى نشأ فيه هذا الموال ، ودارت بين جنباته أحداث القصة ، واستبدله باطار مكانى آخر هو قرية ( بهوت ) احدى قرى الوجه البحرى ، حيث دارت أعنف المعارك فى تاريخ مصر ، وحيث اصبحت هذه القرية رمزا لضراوة الصراع الطبقى فى ريفنا قبل الثورة ·

صحيح هذا وذاك ، ولكن الصحيح بعد ذلك كله ، ان معالجة نجيب سرور لم تشوه الجوهر الحقيقى للمأثور الشعبى ، بمقدار ما أمدته بامكانية أكبر على الايحاء وفاعلية أقدر على التأثير ،فضلا عن انها لم تبعده عن مجراه الأصلى بمقدار ما طورته وأثرته وأكسبته دلالة عصرية جديدة ·

فاذا كان الشاعر لا يروى قصة تاريخية ولا ينقل واقعة تسجيلية وانما يقدم عملا فنيا ، نسيجه الشعر ، واطاره المسرح ، فلا ينبغى لنا ان نحاسبه على مدى صــدقه التاريخى ، ولا على مدى وفائه لحرفية التراث ، وانما نحاســبه على مدى قدرته على تصــوير العنــاصر الجوهرية فى الشخصية الانسانية من جهة ، وتأصيل هذه الشخصية بالمعتقدات الشعبية من جهة

اخرى ، ثم الخروج من هذا كله بالمعنى الانسانى العام والاثر الكلى المطلوب٠ فالجوهرى هنا ليس هو التفاصيل الجزئية المتغيرة ، ولا الاحداث واقعية كانت أو غير واقعية ، وانما هو الدلالة العصرية الجديدة التى يخلعها الشاعر على مضمون شعبى مأثور ، بحيث نخرج فى النهاية بوثيقة لا اقول وثيقة تاريخية بل وثيقة نفسية واجتماعية وانسانية ، نفسية تصور الصراع الذى يعتمل فى نفوس الشخصيات ، واجتماعية تجسد الحوار الدائر بين ظروف الفرد وظروف بيئته الاجتماعية ، وانسانية تطلعنا من خلال المأساة على انبل وأشرف ما فى ضمير الانسان ٠

على ان الأهم من هذا كله هو محاولة الشاعر نجيب سرور ان يجمع فى عمله الفنى بين قيمتى الاصالة والمعاصرة ، اعنى بين تراثنا الشعبى من ناحية ، وواقعنا المعاصر من ناحية اخرى ٠ فمن تراثنا الشعبى العريق كما تمثله الأغنية المعروفة « يا بهية وخبرينى ع اللى جتل ياسين » ، ومن تاريخنا الاجتماعى القريب كما تمثله حادثة قرية بهوت ، التى شهدت قبيل الثورة اعنف معركة خاضها الفلاح المصرى ضد قوى الاقطاع ، من هذين المصدرين صاغ نجيب سرور عمله الشعرى ، مازجا فيه بين شخصيات الموال الشعبى وبين حادثة قرية بهوت ، محاولا فيه تقديم معالجة جديدة للحكاية الشعبية من خلال حادثة حية ومعاصرة ٠

وليس ادل على ذلك من أن الشاعر يفسر لنا حكاية ( ياسين وبهية ) على أنها حكاية الصراع الطبقى بين الفلاحين وبين قوى الاقطاع ، فاذا كانت الحكاية الشعبية تسأل فى لهفة وجزع عمن قتل ياسين بعد أن فجعت فيه خطيبته بهية ٠٠ فها هى مسرحية نجيب سرور تفسر الحكاية تفسيرا طبقيا ، تذهب فيه الى ان الباشا الاقطاعى المسيطر على الناحية ، هو وأعوانه الذين قتلوا ياسين ، قتلوه لأنه حرك أهل القرية وقادهم لاحراق قصر الباشا ، بعد ان حاول الباشا استدراج بهية الى القصر ، حيث ينتظرها المصير المعروف من هتك للعرض واراقة للشرف ٠ ولكن هذه الحادثة الجزئية العابرة ، كانت بمثابة الشرارة التى أشعلت نار الثورة ، والقنبلة التى انفجرت فانفجر معها الحقد الكامن فى قلوب الفلاحين ضد الاقطاع وظلم الاقطاع ٠

والواقع ان اتخاذ الشاعر لهذه الحادثة « الشرفية » نقطة تنطلق منها ثورة الفلاحين ضد قوى الاقطاع ، انما يدل على دراية كبيرة بالطبيعة المصرية على حقيقتها ، لا كما هى فى الاوهام ، فالشعب المصرى شعب

توارث العقائد والموروثات جيلا بعد جيل ، حتى اصبح له تراثه الشعبى العريق ، الذى يصونه فوق صيانته للحكومة ، ويغار عليه أشد من غيرته على المال والحياة ٠ فقد يصاب المصرى فى نظامه الاجتماعى ويصمت ، وقد يصاب فى نظامه السـياسى ولا يهتم كثيرا ، اما اذا اصـيب فى عقائده وموروثاته ، وخاصة ما تعلق منها بوشائج الرحم وآداب الاسرة واخلاق القرية ، فهنا يكون الغضب الذى يرتفع به الى درجة الغليان ، ومنها الى حمى الثورة ٠

وكما نجد فى مسرحية « ياسين وبهية » محاولة جريئة للتعرف على ملامحنا الفنية الاصيلة ، نجد فيها ايضا تطلعا جريئا نحو التقاط الشخصية المصرية المتميزة عن باقى شخصيات المسرح الاجنبى ، فبهية ليست هى الكترا بطلة الاغريق التراجيدية ، ولا هى هيدا جابلر بطلة اوروبا السيكولوجية ، ولا أنا كريستى بطلة امريكا البراجماتية ، وانما هى بطلة فولكلورية نابعة من باطن الشعب وأعماقه لتعبر عن أخفى خلجاته وأدق أحاسيسه فى سرور متألم وألم سار ، انها متناسخة فى شخص ياسين ، أو حالة فى روحه تشعرنا بذلك الجذل المحزون فى قلب الفلاح المصرى الذى ينبعث كأنه صوت الارغول يحن حنينه ، ويعول اعواله ، يغنى المكتوب وينعى على القدر :

« يا بهية وخبرينى ع اللى جتل اسين !

جتلوه ٠٠٠ من فوج ضهر الهجين ! »

على انه اذا كان نجيب سرور فى عمله الفنى الأول ، قد قدم لنا شعرا اكثر مما قدم لنا مسرحا ، وكان اكثر اتساقا مع نفسه حين وصف عمله هذا بانه « رواية شعرية » ولم يقل « مسرحية شعرية » واذا كان قد طور القصة الشعبية المعروفة ، الى قصة هادفة ومؤثرة ، رغم انه لم يكتبها كمسرحية لها كل مقومات الفن المسرحى ، وانما كتبها كقصيدة شعرية ثورية طويلة ، واذا كان بعد هذا وذاك قد خلط بين العامية والفصحى فى استخدام اللغة ، مما اوقعه فى ثنائية التعبير ، فضلا عن ايراد الحكم والامثال والأحكام العامة ، مما أوقعه فى هوة **الخطابية والمباشرة** ، اذا كان قد فعل هذا كله فى عمله التجريبى الأول ، فالواضح انه فى عمـله الجديد اكثر قـدرة على التعبير الدرامى ، واشد تمكنا من لغة الاداء الشعرى ٠

فهنا مسرحية يلتحم فيها الشكل والمضمون تلاحما عضويا ، ويلتقى فيها الشعر والدراما كأروع ما يكون اللقاء ٠ أما الشعر والتاريخ فهما هنا

بعدان يكمل أحدهما الآخر ، ذلك لأن الشاعر لا يقف عند مجرد الصورة الشعرية ، وانما يحاول ايضا ان يمزجها بالفكرة التاريخية ، أعنى انه لا يخلع مشاعره على الطبيعة ، محاولا بذلك تجسيد تلك المشاعر ، وانما يخلع مشاعره على التاريخ محاولا بذلك تجريد تلك المشاعر ، وبذلك يضيف الى وظيفة الشعر فى التعبير عن الاشياء ذات الطبيعة الكلية ، وظيفة التاريخ فى التعبير عن الاشياء الخاصة المحدودة ، أو على حد تعبير ارسطو المعلم الأول : يجمع بين الشاعر الذى يروى ما قد يحدث ، وبين المؤرخ الذى يروى ما قد حدث ٠

فاذا اضفنا الى ذلك ان الشاعر فى الجزء الاول من الثلاثية كان يقص ما سمعه لا ما رآه ، على اعتبار انه يعاين أحداث هذا الجزء ، سواء تلك التى وقعت فى أقصى الصعيد فى مطالع هذا القرن ، أو هذه التى شهدتها الدلتا قبيل قيام الثورة ، مما اضطره الى تسجيل قصته على لسان راوية يحكى عما قد جرى فى بهوت ذات يوم ، ومما اضطره ايضا الى صياغة احداث القصة فى احدى عشرة لوحة ، هى فى الواقع مقاطع فى قصيدة شعرية طويلة ، يتخللها حوار أقرب الى الحوار القصصى منه الى الحوار الدرامى ٠

فهو هنا فى الجزء الثانى يصور احداثا عاشها ، وواقعا كابده وعاناه، مما يجعله اقرب الى تصوير الحدث منه الى رواية الاحداث ، واقرب الى استخدام الحوار المسرحى منه الى الحوار القصصى ٠٠٠ فبدلا من (ياسين) فلاح القرية الثائر فى وجه الاقطاع ، يطالعنا هنا ( أمين ) عامل المدينة الذى يثور فى وجه جنود الاحتلال ، هناك صراع الماضى ضد المحتل من الداخل ، وهنا صراع الحاضر ضد المحتل من الخارج ، هناك ثورة الآباء وهنا ثورة الأبناء ٠٠٠ ثورتى وثورتك وثورة الاخرين !

وكان توفيقا من شاعرنا المسرحى انه جعل الجزء الثانى من الثلاثية يبدأ من حيث انتهى الجزء الاول ، وذلك حين اتخذ من منتصف اللوحة الحادية عشرة والأخيرة فى مسرحية ( ياسين وبهية ) ، افتتاحية لمسرحية **( آه يا ليل يا قمر )** فكانت هذه الافتتاحية بمثابة ( البرولوج ) المستخدم فى المسرح التقليدى ، والذى عاد فى بعض اعمال المعاصرين من امثال **يوجين اونيل وجان أنوى وتينسى وليامز وآرثر ميللر** ٠

ولا يقتصر دور ( البرولوج ) هنا على ربط ما بين الجزأين ربطا شكليا، يذكرنا بأحداث الجزء الاول ، ويهيئنا لاحداث الجزء الثانى ، وانما الربط

هنا ربط موضـوعى ـ يقوم على فكرة من الافكـار الراسـخة فى المعتقد الشعبى ، وهى فكرة التناسخ :

رغم هذا فالبذور

ليس تفنى حين تدفن

ربما الانسان ايضا ليس يفنى

حين يدفن ! ٠

ولهذا قد يعود

هو ياسين لها ٠٠

ذات يوم !

ذات يوم !

فى فراشة ٠٠

أو حمامة ٠٠

أو يمامة ٠٠

هكذا الناس جميعا يؤمنون

فى بهوت

بالتناسخ !

ولكن التناسخ الذى يقصد اليه نجيب سرور ليس هو التناسخ بمعناه الصوفى أو الاسطورى ، الذى يغرقنا فى جو من الغيبية والتجريد ، ينأى بنا عن أرض الواقع ، ويبعدنا عن جدل التاريخ ، وانما هو نوع من العلاء على الاحداث ، والارتفاع بالمأثور الشعبى الى مستوى الرمز الشعرى ، واضفاء بعد فلسفى على الجو العام للمأساة ٠

ولذلك سنراه على امتداد المسرحية ـ كما رأيناه هنا ـ يضرب بجذور مأساته فى باطن الوجدان الشعبى ، ليستخرج من أعمق أعماقه تلك المعانى الشعبية الكبرى التى تعرضت لها شخصيات القصة ٠٠٠ الموت والزمن ٠٠٠

القضاء والقدر ··· الغيب والمصير ، فيرتفع بها الى الافق الفلسفى الذى يعمق أحداث المأساة ، دون ان يفقدها جوهرها الفولكلورى البسيط ·

واذا كان الراوى هو الركيزة المحورية التى دارت عليها أشعار رواية «ياسين وبهية» ، باعتبارها عملا شعريا اكثر منها عملا مسرحيا ، فالراوى هنا فى مسرحية « آه يا ليل يا قمر » سرعان ما يختفى ــ بعد أن يفرغ من رواية البرولوج ــ لكى يفسح الطريق امام الكورس ، على اعتبار اننا هنا أمام عمل مسرحى فى المقام الاول ، ولكنه ليس الكورس التقليدى الذى يقوم فى المسرح الاغريقى بدور المعلق على أحداث المسرحية ·· يلخص المواقف ويعلق عليها ويصوغ حكمتها النهائية ، وانما هو الكورس الذى يقوم مقام الضمير ·· ضمير الفلاح المصرى الذى يسارع الى تسجيل كل حادث فى حياة القرية بالنظم والغناء والنشيد ، فاذا هو الملحن ، واذا هو المغنى ، واذا هو الشاعر ، واذا هو المأثور الشعبى ·

ولعـل الكلام عن الكورس باعتباره المركز الرئيسى الذى تتفرع عنـه احداث المسرحية ، ان يقودنا بالضرورة الى تناول هذه الاحداث ·· فها هى بهية بعد أن قتل ياسين تذهب كل يوم لتجلس « تحت ضل النخلتين ·· تنتظر رجعة ياسين » ولكن الانتظار يطول ويطول ، فيبدأ ذهابها يقل ويقل ، تذهب يوما وتغيب يومين ( فاليومين يبقو تلاتة ، والتلاتة يبقو جمعة ، والجمع تصبح شهور ، والشهور تصبح سنين ) · لقد أخلفت بهية وعدها لياسين بعد أن تقدم لها صديقه أمين العطاشجى فى الوابور ، وبعد أن خاضت صراعا مريرا على المستوى النفسى بينها وبين حبها القديم لياسين ، وعلى المستوى الاجتماعى بينها وبين ابيها المحافظ على تقاليد القرية :

لو ياخدها حد تانى ··
أبقى بادفن ابن اخويا مرتين
أبقى بادفن حتى أخويا مرتين
أبقى بادفن حتى بنتى ··
أبقى بادفن عمرى كله ··
اللى عشته احلم بغرس الوردتين ··

وازاء هذا الاصرار الابوى العنيد فى حزن أو الحزين فى عناد ، لا تملك بهية الا ان تكبح جماح حبها الجديد ، وعبثا تحاول الأم ان تقنع الأب

بالايتحدى مشيئة الله ، وعبثا يحاول امين ان يقنعه بوفائه لياسين ، وتضحيته من اجله ، وعبثا يحاول « الكورس » ان يثير معانى الفرح والحنان وانجاب الذرية ، عبثا يحاول الجميع ·· ولكن شيئا بعينه هو الذى يجعل الأب يرضخ فى نهاية المطاف ، ذلك هو المأثور الشعبى الجليل والعميق ، الذى يلخص حكمة الآباء وتجربة السنين ، والذى تلقيه المجموعة ··· ضمير الشعب أو صوت الضمير :

يا أبو البنت البالغ بعها

قبل ما شرف البنت يضيع

واستر عرضك قبل ما تعمل

زى المهره لما تشيع

بنتك حرة

بس الحرة بتقلب مهره

لما تشوف الجدعان بره !

وهكذا تتزوج بهية من أمين ، الذى ينتقل بها من بهوت الى بور سعيد ، ليعمل فى كامب الانجليز ، وبذلك ينتهى الفصل الاول الذى دارت احداثه فى القرية ، لتبدأ أحداث الفصل الثانى فى المدينة ·

على ان الانتقال من القرية الى المدينة ، لا يعنى مجرد الانتقال الدرامى داخل مراحل الحدث المسرحى ، وانما هو يعنى ايضا الانتقال الرمزى خارج احداث المسرحية ، أعنى انتقال النضال فى مصر ، من نضال اجتماعى ضد قوى الاقطاع ، الى نضال وطنى ضد جنود الاحتلال ، وحول هذا المعنى تدور أحداث الفصل الثانى من المسرحية ·

فها هو أمين وقد انتقل الى بور سعيد هو وزوجته بهية يعيش على دخله من العمل فى كامب الانجليز ·· أكل كثير وكسوة كثيرة وفلوس كثيرة ، وباختصار عيشة يسيرة لا تكاد تقاس بعيشتهما من قبل فى بهوت ·

ولكن ما بالمـادة وحدها يعيش الانســان ، فلئن كانت الحياة المادية يسيرة فى جانب ، فها هى الحياة النفسية تصبح عسيرة على الجانب الآخر ، وقد يكون يسيرا على الانسان ان يعيش فقير الحال ، ولكن كم هو عسير عليه

أن يعيش فقير النفس فقير الروح ·· فقير الضمير ·· وتلك هى المشكلة التى تواجه أمين ·· أيتعاطى دخله من الانجليز وهم الذين يغتصبونه اغتصابا من ارض مصر وعرق المصريين ، ام يتمرد على الانجليز ثائرا ولو أدى به ذلك الى عذاب الحريق ؟ ايظل فى خدمة الانجليز يشرب أرقى الخمور ويرتدى أزهى الثياب ، والمصريون بالخارج يهتفون تحت تهديد الرصاص **( الجلاء التام أو الموت الزؤام )** أم تنتفض فيه كل قوى الاصالة ، فيلقى فى وجوههم بالسلاح ولو قامت فى وجهه القيامة ؟ أيغمض عينيه عما يراه من سفك للدماء ويسد أذنيه عما يسمعه من احتقار للمصريين ، أم يشهر حواسه جميعا فى وجه الاحتلال وجنود الاحتلال ؟

صدقينى يا بهية ··

احنا ما سبناش بهوت ··

احنا فيها ··

لسه فيها يا بهية ··

واحنا حتى فى بور سعيد ··

الرصاصة هية هية ··

والزناد والبندقية ··

والصباع ··

اللى داس فوق الزناد ··

هو هو ··

وكمان الصوت يا ربى ··

وكمان الصوت يا ربى ··

هو هو ··

بس دكها بربرى ··

دكها كان بيقول « يا كلبة » ··

واللى قدامى انجليزى ··

بربرى بيقول « يا دوج » ··

وعبثا يحاول أمين أن يخرج من المشكلة باغراق حواسه فى كئوس الخمر ، ولكن الهروب ليس حلا للمشكلة كما ان الفرار ليس اجابة على السؤال ، وانما المواجهة هى الحل الصحيح ، والنضال هو الطريق الحقيقى الى الخلاص ·

وعلى هذا المعنى يفيق أمين ، يفيق من سكره ليحطم زجاجات الخمر، ويحمل رصاصات السلاح · اما الحكم القديمة ( انت مالك·· خليك فى حالك·· العمر ماهوش بعزقة ·· كان غيرك أشطر ·· ما فيش فايدة ) · فكلها حكم بالية ، حكم انهزامية ، بل حكم استعمارية أشاعها الاستعمار فى نفوس الشعب ليلهيه عن حمل السلاح · انها الخمر المعبأ فى رؤوس الكلمات والافيون المحشو فى لفافات الكلام · لذلك كان لابد من الثورة عليها ، وعلى أمثالها من أصناف الخمور والمخدرات ، فأول شروط النضال ، ان يكون الشعب صاحيا غير مخدر ولا مخمور ·

وهكذا ينطلق أمين لينضم الى صفوف الشعب ، يخرج معه فى المظاهرات ويطالب معه بالجلاء ، ويهتف معه بسقوط الاحتلال ·· وعلى الرغم من كل شىء ·· على الرغم من تلاعب الوزارات ، وعلى الرغم من سقوط الشهداء ، ينضم أمين الى صفوف الفدائيين ·· مضحيا بنفسه ·· مضحيا بزوجته ·· مضحيا بعياله ، وليست أمامه الا فكرة واحدة : ألا يعيش فى وطنه كلبا تحت أقدام الانجليز ·

وهذا المعنى هو ما عبر عنه الشاعر أروع تعبير ، عندما صور العلاقة بين مصر وانجلترا فى ذلك الحين ، تصويرا صارخا ، تبدو فيه العلاقة بينهما كعلاقة الزوج الذى يقسو فى معاملة زوجته ، فان هى غضبت وطلبت الطلاق طلبها هو فى بيت الطاعة :

بهية : المعاهدة تبقى عقد ··

ايوه ·· عقد جواز تمام ··

بين بلدنا وبين حكومة الانجليز

كورس : يعنى ايه ؟

بهية : يعنى لما مصر تزعل

ولا تطلب فى الزعل مرة الطلاق ··

يطلبوها الانجليز ··

زى جارية لبيت طاعتهم ··

ويجيبوها بالعساكر للسرير

ويبلغ هذا الفصل ذروته عندما يبلغ الصراع فى مصر منتهاه ، يشتد النضال ، وتشتد ضربات الفدائيين ، ويبدأ الاسـد البريطانى يترنح على ضفاف القنال ، ويلوح للمصريين أنهم يخوضون المعركة الفاصلة ·· معركة المصير ·

ولكن الخونة أعوان الانجليز والسراى ، يطعنون النضال من الخلف·· يحرقون القاهرة ، عقل المعركة ورأسها المفكر ، لكى تهوى بجناحيها صريعة على ضفاف القنال ·· ولا يبقى من آثار المعركة الا الجثث والدماء ورائحة الحريق ·· كل هذا والعدو جاثم بالباب : ( ولعوا فى القاهرة ·· ولعوها هناك وطفوها هنا ·· آه يا نارى ) ·

وعلى هذه الصرخة المكتومة فى غيظ ·· المكبوتة فى حنق ·· يهوى ستار الفصل الثانى ، ليرفع من جديد على الفصل الثالث والاخير ·

يبدأ الفصل الأخير حزينا آسفا يعلوه الصراخ ، بعد أن ينزاح رماد الحريق ، ليكشف عن العديد من الضحايا والكثير من الشهداء ·· هنا فى قلب القاهرة وهناك على ذراعى القنال · ومن بين الضحايا الشهداء ·· ضحايا المؤامرة وشهداء الوطن ، ترقد جثة أمين مع غيرها من الجثث داخل مبنى المصنع الكبير ، والعساكر بالباب يمنعون بهية وأمها وغيرهما من النسوة والاهالى ان يدخلوا أو يتسلموا ، أو يلقوا بنظرة على من لهم من بين الجثث ·· زوجا كان أو ابنا ، أبا كان أو أخا ·· فالحكومة تخشى من غضبة الجماهير ، التى قد تؤدى الى اندلاع الثورة :

الجنازة لما تبقى حارة ··

تنقلب تصبح مظاهرة

والمظاهرة تبقى ثورة

تبقى نار ··

نار تدق فى بور سعيد

والشرار يوصل لمصر

كل مصر ..

وعبثا تحاول الحكومة ان تستعين على الشعب بجنود البوليس ، وعبثا تحاول السراى ان تستعين عليه بضباط الجيش ، فالجيش والبوليس كلاهما سرعان ما احس بلا مشروعية موقفه ان هو وقف ضد الشعب ... ضد أهله واخوته .. ضد نفسه ! وهذا ما عبر عنه احد العساكر الذين جندوا لحراسة الجثث من سخط الاهالى : ( أنا عارف احنا مالنا .. بقى هم يعكوا واحنا يصدرونا .. نيجى نمسح عكهم ) . وعندما سأله الكورس : ( هم مين ؟ ) يرد العسكرى على الفور : ( الحكومة والملك ) .

ويؤكد المؤلف هذا المعنى قرب نهاية المسرحية ، عندما يقترب أحد العساكر من بهية متوددا من ناحية ، معتذرا من ناحية اخرى تأكيدا لمعنى اقتراب الجيش من الشعب ، وتمهيدا للعلاقة الجديدة التى ستنشأ بين ( بهية ) وبين الجندى ( عطية ) بعد علاقتها القديمة بكل من الفلاح ( ياسين ) والعامل ( أمين ) وذلك فى مسرحية ( آه .. يا بلد ) الجزء الثالث والاخير فى هذه الثلاثية الجميلة والحزينة معا .

وهكذا ينهى المؤلف مسرحيته هذه بذلك الحلم الوردى الجميل ، الذى تراه بهية فى منامها ذات ليلة .. اذ ترى شيخا عجوزا طيب القلب يوقظها من غفوتها ، ويقودها من يديها ، الى حيث ترى من بعيد خيمة أشبه بتكعيبة العنب ، يظهر على بابها شاب يرتدى رداء أخضر ، وفى جبينه وردة حمراء ، ينادى لها من بعيد . فترى فيه شبيها بياسين ، ثم يظهر لها الى جانبه شاب آخر يرتدى رداء أزرق ، وفى جبينه وردة حمراء ، ينادى لها هو الآخر من بعيد ، فترى فيه شبيها بأمين ، ثم يظهر لها الى جوارهما شاب ثالث ، يرتدى رداء ابيض وفى جبينه وردة حمراء ، ينادى لها هو الآخر من بعيد ، فلا ترى فيه الا ما يشبه وجه القمر ..

ويجتمع الثلاثة قرب الخيمة ، ينادون لها من بعيد ، وفى ايديهم ما يشبه القمر ، وتحاول بهية أن تمد لهم يدها ، فيعترضها بحر ، ثم شوك ، ثم كومة نار ، فتتخطاها جميعا واحدة بعد الأخرى حتى تدنو من القمر ..

ورموز الحلم واضحة اذا فسرناها على ان بهية هى مصر ، التى اقترن بها رجال ثلاثة .. ذو الرداء الاخضر ، وهو الفلاح ، وذو الرداء الأزرق

وهو العامل ، وذو الرداء الابيض وهو الجندى ، صاحب الثورة البيضاء ٠ اما الوردة الحمراء فهى الثورة بطبيعة الحال ٠٠ الثورة التى قام بها ابناء مصر جميعا من جنود وفلاحين وعمال ، والتى اعترضها بحور وأشواك ونيران ، ولكن مصر استطاعت بفضل ثورتها الرشيدة ٠٠ بفضل حكمة الشيوخ فيها وعزيمة الشباب ، ان تتخطى هذه العقبات واحدة بعد الأخرى ، لكى تدنو أخيرا من القمر أو من الفجر الجديد ! ٠

وبهذه النهاية الوردية الجميلة تنتهى مسرحية ( آه ياليل يا قمر ) ٠٠ الفصل الأول فيها بمثابة الظلام ، والفصل الثانى بمثابة الخيط الأبيض عندما يتضح من الخيط الأسود من الفجر ، والفصل الثالث والأخير هو الضياء أو طلعة الفجر الجديد ٠

والمسرحية فى عمومها ليست كغيرها من القصص التى نجدها فى المأثور الشعبى ، والتى تشترك فى ملامحها مع حكايات الحب القاتل كحكاية روميو وجوليت مثلا ، أو حكاية باولو وفرانشيسكا ، أو حكاية تريستان وايزولدة ، أو حكاية مجنون ليلى ، أو حكاية حسن ونعيمة ٠٠ تلك الحكايات التى تؤدى الى الحب فى الموت أو الموت فى الحب على حد تعبير بودلير ، وانما هى رموز مأثورة ذات دلالة ايحائية خاصة ، استغلها الشاعر ليعرض من خلالها قصته الشعرية الطويلة عن نضال مصر ، وصراعها الدامى فيما قبل قيام الثورة ٠

وصحيح ان الشاعر لم يحفل بقواعد الدراما التقليدية من عقد للعقدة وتشخيص للأشخاص وترتيب للحوار ، فضلا عن الوحدات الثلاث الشهيرة ، فليست هنا عقدة دراميّة توضع ثم تنفرج ، ولا حركة مسرحية تروح وتجيء ، وانما هنا مسرحية جو ومناخ ٠٠ مسرحية شرائح تاريخية عامة أقرب الى المسرح الملحمى الذى وضع أسسه الكاتب العظيم برتولد بريخت ٠٠

وليست هنا أيضا شخصيات بالمعنى الدرامى للشخصية ، الذى يجعلها تنبثق من خلال تجسيد الصراع لتواجه مصيرها الفردى المحتوم ، وانما هنا شخصيات ، ذات دلالة اجتماعية وتاريخية عامة ، لاتعانى مصيرها الفردى بمقدار ما تصور المصير الجماعى ، وتكشف عن العوامل الموضوعية المتحكمة فى هذا المصير ٠

وليس هنا اخيرا حوار بالمعنى المألوف للحوار ، والذى تعبر به كل شخصية عن واقع حالها من ناحية ، وعن واقع مقالها من ناحية أخرى ،

بحيث تطلع فى النهاية شخصية فردية متميزة ، وانما الحوار هنا حوار ملحمى الطابع كالذى يستخدم فى الملاحم والأساطير ، وخاصة ان (الكورس) له فى المسرحية دور رئيسى ، بل ان دوره هو الركيزة المحورية التى يدور حولها الحوار · ومن هنا كان الحوار شعريا من ناحية ، وكان من ناحية أخرى حافلا بالأقوال المأثورة والمواويل الشعبية بل والاغنيات الفولكلورية التى تستخدم فى المناسبات الاجتماعية ·

وهكذا كان الطابع الملحمى للمسرحية سواء فى الموضوع أو فى الشخصيات أو فى الحوار ، كفيلا بأن يخرج بالمسرحية عن الاطار التقليدى للمسرح بما فى ذلك الوحدات الثلاث ، فليست هنا وحدة حدث ولا وحدة زمان ولا وحدة مكان ، وأنما ملحمة شعبية تشغل مساحة زمنية عريضة ، وتمتد أحداثها فى أكثر من مكان ، لكى تصور فى النهاية صراع الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين ، ضد قوى الاقطاع ، وضد جنود الاحتلال ، تمردا على واقع سىء ، وتطلعا نحو غد اكثر اشراقا ونورا ·

ومن هنا كان اختيار شاعرنا لهذه الاسطورة الشعبية الجميلة التى تمكن من خلالهـا ان يصور واقعنا المصرى فيما قبـل الثـورة ، وان يفسر الظروف الاجتماعية والتاريخية التى تحكمت فى حركة هذا الواقع ، وان يعمق من خلال هذا كله احساسنا بالواقع الموضوعى ، وبالسببية المتبادلة بين الانسان وبين ظروف مجتمعه ، فالانسان أثر من آثار مجتمعه وهو فى الوقت نفسه عامل من عوامل تغيير هذا المجتمع ·

وهذا هو معنى قول الشاعر فى مقدمة مسرحيته : « **الدراما مش حصل وحايحصل ايه ·· الدراما ·· ازاى ·· وامتى ·· وفين ·· وليه ؟** » ·

وكان توفيقا من الشاعر أنه جعل شعبية الموضوع تنعكس على شعبية الشعر ، بل وعلى طريقة أدائه الجماعية ·· فهنا شعر شعبى بالمعنى الحقيقى ، أقصد المعنى الذى يجعل الفلاحين يتكلمون لغة طعمت بتعبيرات « فلاحى » تنطق بحياة القرية ، كما أن العمال يتكلمون لغة طعمت بتعبيرات « عمالى » تنطق هى الأخرى بحياة الطبقة العاملة ، هذا فضلا عن شعر العامية الذى يستخدمه « الكورس » فى الظروف الاجتماعية التى من قبيل الحزن والفرح ، الولادة والوفاة ، الزيارة والوداع ، الذكر والصلاة ··· الخ ·

على ان شاعرنا المسرحى فى ارتداده الى الاشعار العاميـة والشعبية المعبرة عن روح الشعب ، بل عن روح روحه أن صح هذا التعبير ، لا يعود بها

صماء بكماء كما هى ، وانما يأخذها ويطوعها للغة الاداء المسرحى ، بعد أن يصبها فى قالب الشعر الجديد ، وبعد ان يربطها بالخلفية التراثية التى لبلاده ، سواء فى المعتقد الدينى أو فى العرف الاجتماعى ·

من ذلك مثلا تصوره لفكرة الموت ، ومدى تغلغل هذه الفكرة فى حياة المصريين ، حتى اصبح كل شىء عندهم « يموت » وحتى اصبح الموت عندهم فى الحياة ، والحياة عندهم فى الموت :

أيه حكاية الموت معانا ·

كل حاجة فيها ريحة الموت كده ·

حتى شوقنا ·· شوق بموت ··

حبنا ·· بنحب موت ··

كرهنا ·· نكره بموت ··

تبقى صدفة ··

ولا عادة ··

ولا يبقى الموت دليلنا !

وما أشبه نجيب سرور فى ذلك بشاعر القرية الاسبانية العظيم ( **فيديريكو جارثيالوركا** ) الذى عندما بدأ يختار أسلوبه الدرامى فى التعبير ، لم يرتد الى اللاتين ولا الى الاغريق ولا حتى الى الطليان ، وانما ارتد الى الاساليب الاسبانية القديمة ، تلك الاساليب التى رآها طيعة كل الطواعية فأخذها ولمعها وأضاف اليها شيئا من وهج الفكر فى القرن العشرين ·

وعرف ايضا كيف يفيد من الخلفية التراثية التى لبلاده ، فاكتست دراماته بوشاح عجيب من القنوط الفلسفى الذى أخذه عن العرب ، والقنوط الدينى الذى اخذه عن المسيحيين ، والقنوط الاجتماعى الذى أخذه عن الغجر ، وكان كل هم « لوركا » ان يحتك احتكاكا مباشرا بالناس فى بلاده ، لكى يتشرب روح الشعب الدفينة ، ولكى تكون دراماته اسبانية ·· اسبانية الى أقصى حد ·

على انه اذا كان حوار المسرحية حوارا شعريا فى مظهره الخارجى ، فى تقطيعه وتنغيمه وقافيته ، فهو ليس بالحوار الشعرى الموزون فى كل ارجاء

المسرحية ٠ وهذا شيء طبيعي ، لأن الشعر لا يجيء الا في اللحظات الشعورية الكثيفة التي يرتفع فيها وهج الانفعال ، وتتزاحم فيها الأقدار ، ويحتدم فيها الصراع الدرامي ، اما فتات الحياة اليومية ، وتفاصيل الواقع الاجتماعي ، فهذه بطبيعة الحال ليست في حاجة الى لغة الشعر ، وانما تكفيها لغة أقرب الى النثر المسجوع ٠

والواقع ان التعبير العام في المسرحية هو التعبير العامي ، الذي يرتفع أكثر الأحيان الى مستوى الشعر العالي الرفيع ، سواء من حيث كثافة التركيز ، أو من حيث حرارة الانفعال ٠ كما ان المأساوية جزء من البناء الداخلي للمسرحية نفسها ، بحيث تصبح المسرحية بهذا المعنى مأساة شعرية ٠٠ الشعر فيها له هزته الانفعالية الخاصة ، وتأثيره الوجداني الفريد ، الذي يجعل منه فلسفة للغناء الشعبي ٠

وهذا هو ما عبر عنه الشاعر بقوله : « الشعر مش بس شعر ٠٠٠ لو كان مقفي وفصيح ٠٠ الشعر لو هز قلبك ٠٠ وقلبي ٠٠ شعر بصحيح ! » ٠

وهكذا ٠٠ هكذا نجد ان الطابع الملحمي لمسرحية ( آه يا ليل يا قمر ) سواء في موضوعه أو في شخصياته أو في حواره ، كفيل باخراج هذه المسرحية عن الاطار التقليدي للمسرح ، لكي يضعها في اطار آخر جديد ، استطيع أن أقول عنه بحق انه انما يوضح لأول مرة على خشبة مسرحنا المصري المعاصر ٠

في الرواية

# جيل ما بعد نجيب محفوظ

في تناولنا لأى كاتب جديد ، وفى تناولنا لأى كاتب روائى بالذات ، لابد لنا أن نتناوله من جانبين ، بالنسبة لمن جاءوا قبله ، وبالنسبة لمن هو فى وسطهم الآن ، فثمة سببية متبادلة بين الأديب وبين تيار عصره ، بمقدار ما يؤثر فى جيله بمقدار ما يتأثر بالأجيال السابقة عليه ، فهو سبب ونتيجة فى آن واحد ، نتيجة لما قبله ، وسبب لما يمكن أن يجىء من بعده ، واذا صدق هذا بوجه عام ، فأولى به ان يصدق على واقعنا الادبى ، فما ان تطفو فوق سطح هذا الواقع موجة أدبية جديدة ، حتى تنحسر هذه الموجة فى واحد ـ أو اثنين على الاكثر ـ تتبلور فيه ملامح الفترة وقسماتها ، بحيث يصبح محطة على الطريق ، ويصبح لزاما على الراصد للطريق العام أن يقف عند هذه المحطة وقفة تطول أو تقصر ·

حدث هذا فى المسرح عندما تبلورت محاولات التأليف المسرحى فى **توفيق الحكيم** الذى كاد أن يقف وحده فوق خشبة المسرح الكلاسيكى ، وحدث أيضا فى القصة القصيرة عندما انحسرت موجة التأليف الابداعى فى **يوسف ادريس** باعتباره فارس المرحلة الواقعية ، وكذلك فى الشعر الجديد عندما كان **صلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى** هما فرسا الرهان فى هذه الحركة الجديدة ، ومثل هذا يقال فى **نجيب محفوظ** الذى استطاع بحق ان يستوعب ارهاصات الرواية السابقة عليه ، وان يضرب ضربته فاذا هو البداية الحقيقية للرواية العربية الحديثة ، واذا هو من الشموخ والتجدد باستمرار حتى تراءى فى أعين الكثيرين أنه البداية والنهاية معا ·

ولكن لما كان الأدب انعكاسا للواقع الخارجى ورد فعل لمواقفه ، وكان هذا الواقع فى تغير وتطور مستمرين ، كان مما يتفق وطبائع الاشياء أن تكون المرحلة الراهنة نسخا لمرحلة سابقة وتعبيرا عن مرحلة أخرى جديدة ، فاديب المرحلة بحق هو ابنها الذى يعايشها ويعبر عنها من الداخل ، وليس اباها الذى يتجاوزها ليطل عليها من الخارج ، هكذا هوى **نعمان عاشور** بأول معول فى صرح توفيق الحكيم الكلاسيكى ليعلن عن بداية مرحلة جديدة فى التأليف المسرحى ، هى المرحلة الواقعية التى لا تزال اشعاعاتها تتمدد حتى الآن ، وهكذا كان يوسف ادريس ايذانا بانحسار الموجة التعبيرية فى

القصة القصيرة ، وهى الموجة التى ركبها **يحيى حقى** باعتباره آخر من بقى من جيل المدرسة الحديثة ، ولو أن واقعية يوسف ادريس نفسها قد تجاوزتها الآن كوكبة شابة من كتاب القصة القصيرة جاءت بمضامين وانفعالات جديدة ، لتعبر عن رؤى حضارية مغايرة ، ومثل هذا يقال فى الشعر الجديد الذى كان بمثابة ثورة على الشعر التقليدى ، ثورة لا تقف عند حدود الشكل بل تتعداه الى المضمون بحيث تستكنه الأحاسيس الجديدة والرؤى الجديدة التى جاءت بها حياتنا الجديدة ، واذا كان صلاح عبد الصبور ــ ومن بعده عبد المعطى حجازى هو الذى جرؤ على أن يرفع صوته على **العقاد** باعتباره عمود الشعر التقليدى ، لكى يفتح الطريق واسعا وممتدا امام شباب الشعر الجديد ، فثمة أصوات أخرى شاعرة بدأت تعلو هنا وهناك ، نتيجة لاتجاه هذا الرائد الى شعر المسرح ، ونتيجة للواقع التاريخى الذى فرضته ظروف المعركة ٠

وما قلناه عن المسرح والشعر والقصة القصيرة ، نقول مثله عن الرواية، غير أنَ الكلام عن الرواية يحتاج الى وقفة أطول ، باعتبارها موضوع حديثنا من ناحية ، وباعتبارها من ناحية اخرى الفن الأكثر تركيبا والأشد تعقيدا ، ففيها نجد على حد تعبير نجيب محفوظ اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الاقصوصة ، وفيها نجد التحليل والنقد كما فى المقالة ، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكى كما فى المسرحية ، وفيها متسع للتعبير الشعرى والخيال الشعرى ان وجدالاستعداد لهما كما فى الشعر ٠

على أن أية دراسة للجهد العربى المعاصر فى الرواية لا يمكن أن تكون عميقة المدى بعيدة الجذور ، لا لشىء ، الا لاننا حين نتكلم عن الرواية فانما نقصد شكلا بعينه من أشكال التعبير ، له قيمه الفنية الخاصة التى تختلف عن قيم الحكاية بمعناها العام ، وصحيح ان الحكاية تعبير وثيق الصلة بنشأة الانسان وحياة الشعوب ، ولكن الصحيح ايضا أن كل حكاية لا يمكن ان تكون عملا روائيا، وانما الصورة فى الفن هى التى تجعل من الحكاية ذلك العمل الفنى الذى نسميه ٠٠ رواية ٠ وعلى ذلك يصبح من العبث التماس بواكير الرواية العربية فى الادب العربى القديم ، أو فى القرآن والمقامات والاساطير الشعبية، فالرواية لم تنشأ نشأتها الحقيقية الا على ضفاف القرن التاسع عشر وطوالع القرن العشرين ، عندما تلاقت الثقافتان ٠٠ العربية والغربية ، وظهرت القومية الحديثة فيما يعرف بعصر البعث ، وثارت الطبقة الوسطى ثورتها

الكبرى منادية بالتحرر من السيطرة الأجنبية ، مطالبة برفع الظلم والاستغلال والفساد الاجتماعى ٠

فوق أرض هذا الواقع وفى ظل هذا المناخ نشأت الرواية العربية بسيطة ساذجة كأى نبات وليد ، نشأت ضعيفة الاحكام الفنى ، ضئيلة المضمون الفكرى ، تجاهد للتخلص من النبرة الخطابية والأحاديث المباشرة ، وتجاهد ايضا للخروج من منبر الوعظ والارشاد ، والدعوة الى حب الوطن والتمسك بأهداف الدين ، هكذا تحمل **محمد المويلحى** عبء مقاومة فن المقامة الذى ظل عالقا بالأدب العربى الحديث، فكان عليه ان يحرر العبارة العربية من غلبة اللفظ فيها على الفكرة ، ومن ترهلها بالزخارف والمحسنات التى تعطل انطلاق العاطفة وتعوق حركة الوجدان ، وهذا كله لكى يخرج بفن المقامة من رقعته الضيقة المحدودة ، مطورا اياه الى مادة قصصية وجدت فيها البداية الاولى لفن الرواية ٠ وهكذا ايضا تحمل **محمد حسين هيكل** عبء مقاومة المقالة الفلسفية والنثر الفنى وتصفيتهما من علائق الخطابة الوطنية ، والمباشرة الدينية ، والصراخ الاجتماعى ، والخروج بهما فى محاولة رائعة الى حيث التعبير عن أعمق القيم وأخطر القضايا ، ولكن فى الشكل الروائى الصحيح ٠

من هنا لا من أى مكان آخر كان **حديث «المويلحى»** و **«زينب» هيكل هما** البداية الحقيقية للتعبير الروائى فى أدب خلا تماما من كل سابقة لهذا الفن الكبير ، ومن بعد هذين الرائدين اخذت الرواية فى مصر تخطو نحو التعبير الفنى الاكثر انضباطا ، ونحو المضمون الفكرى الاكثر تعميقا للواقع ، وكلما ازداد تعمقها للواقع الاجتماعى الحى ، ازداد حظها من الفن ، وكلما اختلفت زاوية النظر الى هذا الواقع ، تعددت اتجاهات الرواية وتياراتها ، حتى شهدت فترة ما بعد هذين الرائدين مجموعة اخرى من الرواد ، حاولوا الرواية ضمن ما حاولوه من مختلف الالوان الادبية فجاءت الرواية فى آدابهم جزءا من نشاطهم الابداعى العام ٠ وفى هذا التيار كانت تسبح روايات **« سارة » للعقاد ، «وابراهيم الكاتب» للمازنى ، و «دعاء الكروان» لطه حسين، « وسلوى فى مهب الريح » لمحمود تيمور ، « وعودة الروح » لتوفيق الحكيم « وقنديل أم هاشم » ليحيى حقى و « مليم الاكبر » لعادل كامل ٠**

على ان هذه الاجتهادات الروائية جميعا ، لم تسلم تماما اما من نقص فى التناول الفنى ، أو من قصور فى المضمون الاجتماعى ، فالبعض تعثر فى يده التكنيك ، والبعض الآخر وقع فى هوة المنبرية والمباشرة ، والبعض

الاخير تمـادى فى التهويم الذاتى ، أو التـأمل الفلسـفى ، أو الريبورتاج الاجتماعى · وجاء نجيب محفوظ فى ختام الفترة الخلاقة بالنسبة لجيل الرواد ، فاستطاع ان يستوعب ما كان شائعا قبله على نحو مبهم مبعثر ، وان يتمثل تطور واقعنا الاجتماعى وتطور نظرتنا الى هذا الواقع ، وان يضرب ضربته فيؤصل الارهاصات التى حاولها جيل الرواد ، ويرسى دعائم الرواية المصرية كأروع وأقوى ما يكون الارساء ، ويشق المجرى عريضا وعميقا كى يسبح فيه من يتلوه من أجيال ·

وكانت رحلة طويلة وشاقة تلك التى قطعها نجيب محفوظ عبر التأليف الابداعى فى الرواية ، اذ كان عليه ان يغوص فى واقعنا ، وأن يدرس فن الرواية ، وان يؤلف كل هذا فى وقت واحد ، وهذا معناه بعبارة اخرى انه كان عليه ان يقوم بتأصيل الفن الروائى فى ادبنا العربى ، وان يطوع لغتنا لهـذا الفن الجديد ، وان يعبر عـن الشخصية المصريـة فى واقعها المتـأزم والمتطور معا ، باختصار وعلى حد تعبيره كان عليه أن يقوم برحلة بدأت من « **سكوت** » وانتهت عند ابواب « **ساروت** » ·

والذى اعان نجيب محفوظ فى رحلته الطويلة الشاقة ، هو انه كاتب متطور فى تفكيره وأسلوبه ، يحاول دائما ان يجدد نفسه ، وان يواكب الواقع من حوله ، وان يكتشف باستمرار عالمه المتغير ، وبذلك استطاع ان يعلو على نفسه ،وعلى كتاب جيله ، فلا يقف عند حدود التعبير عن عصره ، بل يتجاوزه الى التعبير عن العصر الذى تلاه ، وهذه الحقيقة هى التى شكلت منه اكبر كاتب روائى فى المنطقة العربية بأسرها ، وان شكلت منه على الوجه الآخر ، حجر عثرة فى طريق تقدم الابداع الروائى ، ولو أن تبعة ذلك تقع على عاتق الجيل الذى جاء بعده اكثر مما تقع على عاتقه هو ، تماما كما حدث بالنسبة لأرسطو فى العصور الوسطى ، اذ جاء فى ختام الفترة المتميزة بالاصالة فى تاريخ الفكر اليونانى ، وكان نفوذه قد أوشك أن يبلغ ما للكنيسة من سلطان لا يحتمل النقاش ، وكان قد بات فى العلم وفى الفلسفة على السواء عقبة حقيقية فى سبيل التقدم ·

وكما كان لزاما على كل خطوة من خطوات التقدم العقلى منذ بداية القرن السابع عشر ، أن تبدأ بالهجوم على رأى من الآراء الارسطية ، اصبح لزاما ايضا على كل خطوة من خطوات الابداع الروائى أن تحاول الخروج نهائيا من معتقل **نجيب محفوظ** فى الفكر والمادة معا ، وربما كان كعب أخيل ، أو الثغرة الباقية أمام الشباب من جيل ما بعد نجيب محفوظ ، هى معايشتهم

لاحداث عصرهم ، وقدرتهم دون غيرهم على التعبير عن روح هذا العصر . وهذا ما عبر عنه نجيب محفوظ تعبيرا ذكيا واعيا بقوله : « انما يقاس عملنا بتعبيرنا عن مصر الامس ، اما تعبيرنا عن مصر اليوم فهو تعبير المخضرمين المشحونة أبصارهم برواسب الأمس . ولا شك عندى فى أن الشبان أقدر منا فى التعبير عن مصر اليوم والغد » .

ولكن .. ما هى المكونات التاريخية لمصر اليوم والغد ، او ما هو التيار الجديد الذى لابد أن يسبح فيه الكتاب الشبان من جيل ما بعد نجيب محفوظ ؟

ان فرق ما بين الجيلين .. هو فرق ما بين التاريخ والحضارة ، اعنى التعبير عن واقع المجتمع فى ظروف تاريخية بعينها ، والتعبير عن روح العصر فى اطاره الحضارى العام .

وعلى الرغم من المراحل التاريخية الثلاث التى عاشها نجيب محفوظ وجاء أدبه تعبيرا عنها ، فهى جميعا مرايا عاكسة لواقع المجتمع فى هذه الظروف التاريخية بالذات ، فالمرحلة التاريخية التى تمثلها روايات .. « **عبث الاقدار** » و « **رادوبيس** » و« **كفاح طيبة** » كانت تعبيرا عن التيار القومى الفروعونى الذى اتجهت اليه الكثرة الكاتبة فى ذلك الحين ، بحثا فى اعماق النفس المصرية ، وتشبثا بها فى مواجهة الاحتلال البريطانى الجاثم. والمرحلة الاجتماعية التى استهلها بروايته « **القاهرة الجديدة** » وانهاها برائعته الثلاثية « **بين القصرين** » و « **السكرية** » و « **قصر الشوق** » كانت تعبيرا عن مجتمع يعانى دراما التغيير ، ويضع اخلاقياته الاجتماعية ومثله العليا السياسية ، بل يضع معنوياته كلها فى أتون ثورة اجتماعية بالغة التأثير ، اما المرحلة الثالثة والاخيرة التى اطلق عليها اسم الواقعية الجديدة والتى تبدأ بروايته « **اولاد حارتنا** » وتنتهى بروايته الشهيرة « **ميرامار** » فقد جاءت بعد الثورة .. خروجا من بقايا المعنويات القديمة ، وبحثا عن قيم اخرى جديدة سواء فى الفن أو فى الحياة .

وهذا معناه بعبارة اخرى ان نجيب محفوظ فى مراحله الادبية الثلاث كان فى أولها انعكاسا للثورة الوطنية الكبرى .. ثورة ١٩١٩ ، وكان فى الاخيرة انعكاسا للثورة الاجتماعية الكبرى .. ثورة ١٩٥٢ ، وكان فى المرحلة الوسطى تعبيرا عن فترة ما بين الثورتين ، أقول ان نجيب محفوظ فى هذه المراحل الادبية الثلاث كان تعبيرا حادا وصارخا عن واقع مجتمعه

فى ظروفه التاريخية المتغيرة ، وما هكذا جيل الشبان الذين جاءوا فى ظروف أخرى مغايرة ، اصبحوا فيها اكثر انفتاحا على العصر بدلا من انغلاقهم داخل محارة المجتمع ، واكثر وعيا بمعركة الحضارة بدلا من اتكالهم على حتمية التاريخ ٠

ولئن جاز لنا ان نضع ايدينا على عتبة زمنية معينة نتخذها مؤشرا لهذا التحول الكبير ، لاستطعنا ان نجدها فى عام ١٩٦٧ وما تلاه من اعوام، لا لأنه عام النكسة فحسب ، وهو العام الذى خرجت فيه النفس العربية من الاطر المعنوية القديمة لتواجه تحديا حضاريا من نوع خطير ، تحديايجبرها على أن تخوض غمار نقد عنيف للذات ، وان تضع تراثها الروحى كله موضع الامتحان ، وان تعيد النظر فى مضمونها الحقيقى استبصارا بنواحى القوة واستئصالا لنواحى الضعف ٠ ولكن لانه بالاضافة الى ذلك ، العام الذى شهد وما تلاه تحولا جذريا خطيرا سواء فى خريطة الارض أو فى اجواز الفضاء أو فى ضمير الانسان ٠

فعلى خريطة الارض تصاعدت الثورات المدوية التى تمثلت فى ثورة فيتنام، ثورة كوبا ، ثورة انجولا ، ثورة نيجيريا ، ثورة الكونغو ، ثورة القدس ، أو ما اصطلح على تسميته بأزمة الشرق الاوسط ، وكلها ثورات تتخذ فى ظاهرها الاقتصادى شكل مواجهة الدول النامية لقوى الاستغلال الامبريالى ، ولكنها فى حقيقتها العصرية تعبير حضارى ، عن شعور الرجل الاسود والرجل الاصفر بضرورة فرض وجودهما على الرجل الابيض ، والتحامهما معا فيما اصبح يطلق عليه اسم العالم الثالث ٠

وفى اجواز الفضاء تكاثرت الرحلات الفضائية حتى استطاعت بالفعل أن تغزو القمر ، وان تضع على سطحه قدم الانسان ، وان تعود ببعض من ترابه واحجارهعاقدة بذلك قرانا سعيدا بين الارض والقمر ، والدلالة الحضارية لهذا الحدث هى دخول الانسان فى عصر حضارى جديد ، لا تقف فيه مدركاته عند حدود كوكبه الارضى ، بل تتعدى ذلك لتشمل الكون كله ، وليصبح الوعى الكونى سمة من سمات الانسان المعاصر ٠

أما فى ضمير الانسان فقد حدث ذلك الزلزال الباطنى العنيف أو البركان الروحى الاشد عنفا ، الذى تمثل فى ثورات الشباب على كل ما هو تقليدى ودوجماطيقى ومضاد لروح العصر ، وعلى كل ما يقيم الاسلاك الشائكة بين البلد والبلد ،بين اللون واللون ، بين العقيدة والعقيدة ، بين

الطبقة والطبقة ،بين المواطن والانسان · وهى وان كانت ثورات سلبية اتخذت طابع الرفض والتمرد والاحتجاج ، الا انها تنطوى على قوة المعارضة ، وايجـابية البحث عن ايديولوجيـة انسـانية جديدة ، تكون اكثر احتـواء لمتطلبات الانسان المعاصر ، واكثر تعبيرا عن قيمة ورؤاه ومعاييره الجديدة، ولم تقتصر هذه الثورات الشبانية على دول العالم الرأسمالى ، بل تعدت ذلك الى بعض دول العالم الاشتراكى والى بعض دول العالم الثالث ، مما يدل دلالة واضحة على ان هذه الثورات لم تكن حركة فوضوية ، ولا كانت مظهرا من مظاهر الانحلال ، وانما كانت فى صحيحها طرحا لمشكلات جديدة لا تجيب عليها مجموعة الاجابات الجاهزةالتى ظن التقليديون انهم يستطيعون ان يواجهوا بها كل موقف جديد ·

فى تيار هذا الواقع الحضارى الجديد ، وعبر هذه الشبكة المتداخلة من المواصلات الثقافية واصداء العصر ، يصبح لزاما علينا ان نتناول انجازات الأدباء الشبان فى الثلث الاخير من القرن العشرين ، وهى الفترة التى تشهد النهاية والبداية معا بالنسبة لجيلين من الادباء ، جيل الرواد الذى يمضى وجيل الشبان الذى يجىء ·

يقول نجيب محفوظ اجابة على سؤال من سأله : من من بين شباب الكتاب بدون مجاملة أو احراج ــ يمكن ان يعتبر امتدادا حقيقيا لخط نجيب محفوظ ؟

يقول : « اما عن كتاب الشباب فقد قرأت لثلاثة منهم هم : **عبد الحكيم قاسم ويوسف القعيد ، وسمير ندا** · وقد بدأوا من حيث انتهينا ، أما أين ينتهون فأمر يصعب التنبؤ به ، ولكن الامل معقود عليهم أو على احدهم فى البلوغ بالرواية العربية الى المستوى العالمى » ·

وفى تقديرى انه لو قدر لنجيب محفوظ ان يقرأ هذه الرواية « حلم الليل والنهار » لما تردد فى ان يضيف الى هذه الاسماء الثلاثة اسم ·· حسن محسب ·

والصحيح ان هذه الاسماء الاربعة استطاعت بشكل ما ان تعلن عن وجودها ، وان تجاهد جهادا مريرا لكى تقول شيئا بعد نجيب محفوظ · ورغم الطريق العريض الذى رصفه لهم هذا الرائد وهو طريق « تأصيل » الرواية العربية ، فان المسئولية الملقاة على عاتقهم لا تقل فداحة وخطورة ، وهى مسئولية تعصير « الرواية العربية » والخروج بها من اطار المحلية الى حيث رحاب الفن العالمى ·

وعلى الرغم من الملامح العامة والقسمات العريضة التى تقرب مما بينهم ، فثمة فروق فردية تميز كلا منهم عن الثلاثة الآخرين ·· أما أولهم وهو **عبد الحكيم قاسم** فقد لجأ فى روايته « **أيام الانسان السبعة** » الى اســلوب الوصف التسجيلى ، رغم مجاراته لاتجاه الواقعية الجديدة ، فهى رواية جريئة وطموحة تحاول جاهدة ان تقدم لنا القرية المصرية بأكملها وهى تتحرك على الورق ، تعانى صراع التحول ودراما التغيير ·· واذا كان الكاتب قد اقتطع الجانب الدينى أو الصوفى فى حياة القرية ، وحاول ان يقدم ابطاله من خلال هذا الجانب ، فان التيمة المحورية التى ادار عليها روايته هى كيف يعيش هؤلاء الابطال فى مجتمع يتغير ، وكيف يقطعون روابط الصلة التى تربطهم بعالم خرافى مضى ، ليستقبلوا عالما عصريا جديدا ؟ لذلك كانت غاية الكاتب هى ان يصور انهيار اسرة الحاج كريم ضمن اطار الانهيار العــام الذى اصــاب مجتمع القرية نتيجة لتشــبثه بالاضرحة وجريه وراء الدراويش ·

ولكى يعــالج الكاتب هذه الفكرة لجأ الى بنــاء فنى غريب التركيب ضحى فيه بعنصرى الحدث والشخصية من أجل الابقاء على عنصر الوصف والتصوير ، فجاءت روايته تسجيلا وصفيا « لمناظر واخلاق ريفية » فالرواية من أولها حتى النهاية تسجيل وصفى لمراحل الطقوس والشعائر التى تؤديها القرية فى احتفالها بمولد السيد البدوى ، الذى ينزل فى نفوســهم وقلوبهم منزلة النبى وآل بيته ، حتى انهم يدعونه الســلطان ، ويدعون كل عائد من زيارته بالحاج · وهذه الطقوس والشعائر تتم على سبع مراحل كل مرحلة منها تشكل فصلا من فصول الرواية ، تبدأ بما ســماه المؤلف « الحضرة » وتنتهى بما ســماه « الطريق » ، وفيما بين الحضرة والطريق نمر بالخبيز والسفر والخدمة والليلة الكبيرة والوداع · والواقع ان هذا الكاتب يمتلك هذه الناصية ـ ناصية الوصف التسجيلى ـ امتلاكا قويا ، يجعله قادرا على اشاعة الجو الذى يصفه ويصوره على نحو يجعل القارىء يعايشه ويحياه·

أما الآخر وهو **يوسف القعيد** فقد غلب الطابع الرمزى على اتجاهه صوب الواقعية الجديدة ، وهو ان ضحى بعنصر الوصف والتصوير ، الا انه استطاع ان يحافظ على عنصر الحدث مع عدم الاخلال بعنصر الشخصية ، ففى روايته « **الحداد** » ـ نطالع حدثا على جانب كبير من القوة والاحكام ، يتمثل فى مقتل الحاج منصــور ابو الليل ســيد الضهرية ، الذى يقتل بيد مجهولة ترتدى قفاز الحذر وتتستر فى عباءة الظلام ، على ان مقتله ليس هو مقتل البطل التراجيدى الذى يثير فى نفوســنا الشــفقة ، ولكنه مقتل

الطاغية الذى ينتزع من نفوسنا الخوف ، أما عائشة ابنته فهى التى تقيم له فى صـــدرها مأتما وفى القرية حدادا وتصر على الا يوارى حتى تثأر له ، فقد كان لها اكثر من أب ، كان الرجل وكان الحبيب ، فهى تناجيه « لم طالت الغيبة يا أعز حبيب ؟ متى ستعود ؟ لن أزف الا لك ، ويلتى لن أفرح الا بك ، مصيبتى لن أحب الا أنت ، فأين أنت ؟ » • اما الأم فتكاد تقف على الوجه الآخر من عائشـــة ، هادئة بلا انفعال ، صـــامتة بلا ثورة ، كأن الذى قتل شـــخص آخـــر غير زوجهـــا ، واما حـــامد فهو بمثابة المركب الجـــامع بين النقيضـــين : يأخذ من اخته الثورة ومن أمه الصـــمت ، ويقلب الأمر على كلا وجهيه • فالقتيل أبوه والانتقام حتمية تفرضها تقاليد القرية ، ولكنه شاب متعلم ومتحضر ، حصل الكثير من العلم وشيد فى خياله قصورا من الاحلام ، ترى بأى الاثنين يضحى ؟ بعد هذا الثالوث يجيء اثنان آخران لكل منهما فى مقتل الحاج منصور مأرب ، أحدهما هو حسن الاعرج الابن غير الشرعى الذى يلقى فى البيت صنوف الصد والاعراض ، فضلا عما يلقاه فى القرية من صـــنوف المهانة والاحتقار ، ترى هـــل قتله دفاعا عن الذات على نحو ما فعل سمير دياكوف فى رواية ديستويفسكى الشهيرة «الاخوة كارامازوف» أم تراه لا يقدم على هذه الخطوة حتى لا يخسر بموت أبيه فرصته الكبرى فى الاعتراف به ؟ أما الآخر فهو زهران الرفـــاعى المجرم الذى تقدم لخطبـــة عائشة فرفضه أبوها وان تعلقت به أمها ترى هل قتله لينفتح أمامه الطريق ، أم انه لا يمكن ان يكون القاتل ، بعد ان اقسم لعائشة أن يثأر لأبيها وان يكون الثأر هو المهر ؟

والرموز فى الرواية واضحة ، وتزداد وضوحا اذا عرفنا ان القاتل ظل مجهولا حتى امتزج بالمعنى الاسطورى الشعبى القديم ، معنى العفريت ، فالقاتل هو العفريت الرابض على اطراف القرية • قتل الحاج منصـــور ، وقتل حسن الأعرج من بعده ، ومن بعدهما قتل محمود البرادعى ، ولا أحد يدرى بعد ذلك على من يقع الدور • وهكذا أصبح لزاما على القرية ان تهب جميعا لملاقاة العفريت • وكم تكتسب هذه الرواية بعدا فنيا آخر اذا نظرنا اليها فى ضـــوء اســـطورة اليكترا ، فما اشـــبه عائشـــة المصرية باليكترا الاغريقية ، وما اشبه حامد بأورست رمز الانتقام !

وأما الأخير وهو **ســمير نـدا** فقد كسا واقعيته الجديدة بعباءة من التجريد ، انزوى فيها الحدث وتاهت معالم الشخصية وشطح الاسلوب فى دروب الخيال • وصحيح ان مضمون التجربة فى رواية **«الشفق»** هو الذى اقتضى شكلها ، وهو المضمون الميتافيزيقى الذى يعبر عن ارتطام الانسان

بالزمن على رصيف الواقع وعبر مسارب التاريخ ، ولكن الصحيح ايضا ان الشخصيات فى الرواية فقدت هويتها لتتحول الى أبواق فى فم الكاتب · فكل بطل من أبطال الرواية حبيس فترة من فترات الزمن تنطلق من الواقع لتغوص فى اغوار الماضى ، أو ترتمى على شاطىء الحاضر ، أو تحلق فى سماوات المستقبل · سامى نتاج حضارة أفلست وافراز تراث لم يتبق منه الا القشور ، فهو هارب الى اطلال الماضى ، مفعم بمأساة العصر · وسامية هى الاستمرار الطبيعى لمأساة سامى وشريكة له فى معاناة الحصر والضياع · وعلى الوجه الآ خر من الرمز ، وفى تعميق واثراء له ينبثق جميل تجسيدا كاملا للواقع الحى بل للحاضر المطلق ·· حاضر الماضى وحاضر المستقبل ان صح هذا التعبير · فهو قابض على احلامه الواقعة فعلا مهما تكن ضحالة هذه الأحلام · وفى تناقض يعمق ما بين النقيضين يجىء مصطفى كلمة العقل فى مهب العواصف ، وأرض اليقين فى محيط الزوابع والأعاصير ، رغم ما يصيب روحه من هزال وما يعتور جسده من حمى ، وآمال هى الاستمرار الطبيعى لمعركة مصطفى بعد ان طعنها الواقع وأنشب فيها مخالبه ، ولكن لانها تحمل فى أحشائها نطفة المستقبل ، لا تلبث ان تسقط لتنهض من جديد ·

ورغم انحباس هذا المضمون الفكرى الخطير فى اطار التعقيدات الشكلية التى لجأ اليها الكاتب ، حيث تداخلت ابعاد الزمن الثلاثة احدها فى الاثنين الاخرين ، واختلطت صيغ المتكلم والمخاطب والغائب فى ضمير واحد ، وانطمست معالم الشخصيات جميعا فى اسلوب تجريدى ، وان تأثر بأسلوب نجيب محفوظ الا انه فى النهاية اسلوب الكاتب ، أقول رغم هذا كله فان هذه الرواية كما يقول يحيى حقى « انقذتنا من الواقعية اللصيقة بالأرض ، والرومانسية المنهنهة على حد سواء » ·

بعد هؤلاء جميعا يجىء **حسن محسب** بعدا رابعا يضاف الى ابعاد الرواية الواقعية الجديدة ، فلئن كانت الواقعية الجديدة قد اتخذت عند عبد الحكيم قاسم طابع الوصف التسجيلى ، واتخذت عند يوسف القعيد طابعا رمزيا ، وعند سمير ندا ذلك الطابع التجريدى ، فها هى عند حسن محسب تحلق فوق هذه الأبعاد الثلاثة غير منفصلة عنها ، ولكن آخذة من كل منها متفاعلة معها جميعا فى تركيبة عضوية جديدة · فروايته التى نتناولها الآن « **حلم الليل والنهار** » لا تخلو من عنصر الرمز ، ولا تتحاشى جانب التجريد ، ولا تغرق تماما فى طابع الوصف التسجيلى ، ولكنها تأخذ من كل من هذه الأبعاد الثلاثة على نحو يجعل منها بعدا رابعا ·

واذا كان كل من هؤلاء الثلاثة قد فض بكارته الأدبية فى عمله الروائى الأول ، فحسن محسب على العكس منهم ، كان قد فضها من زمان فى محاولاته الأدبية الباكرة ، التى كانت بمثابة الارهاص بهذا العمل الروائى الأكثر نضوجا ، والأبعد رؤية ، فقد طرق هذا الأديب باب الحياة الأدبية ، بمجموعته القصصية الأولى « **لحظة حب** » التى صدرت عام ١٩٥٨ والتى كانت أقرب الى تحسس الطريق ، أو كانت مجرد تمرين لأصابعه الخمس ، واذا كانت هذه المجموعة لم تفتح لصاحبها باب الحياة الأدبية ، فقد فتحت الطريق أمام مجموعته الثانية « **الكوخ** » التى صدرت عام ١٩٦٤ معلنة بحق عن مولد هذا الأديب ٠

ففى « الكوخ » رؤية واضحة للقصة القصيرة ومفهوم متبلور عنها ، وفيها ايضا المعالجة العصرية للمضمون ، فضلا عن الاسلوب المعجون بالروح المصرى الصميم ، النابع من جوف القرية أحيانا ، ومن قاع المدينة احيانا اخرى ، واحيانا اخيرة من قلب العاصمة ٠٠ من القاهرة ٠

واتساقا مع هذا الاسلوب الذى هو أقرب الى روح الشعر ، كسا الكاتب شخصياته بنوع من الكآبة الرهيفة والحزن الشفيف ، ولم يحفل بعالم الواقع الخارجى مقدار حفاوته بالعالم الداخلى للانسان ، فالواقع الخارجى كثيف وضاغط أما العالم الداخلى للانسان ففيه على الاقل اشعاعة الأمل وخضرة الطريق الى السماء ، وكأنما الحزن والمرارة وزيف الواقع هو الذى جعل أبطال « الكوخ » ينطوون على أنفسهم ، يجترون أشواقهم ، ويحلمون بعالم أضيق ما فيه يتسع لكل احلام الانسان ٠

وشأن العمل الباكر جاءت « الكوخ » تعبيرا عن ذات الفنان وتصويرا لهمومه الذاتية واشواقه الخاصة ، وهى هموم واشواق أقرب الى الرؤى التى تطفو فى هدوء ، وأبعد عن الانفعال المضطرب الذى يصاحب الحركة الخارجية ، ألم يكن دافع الكاتب الى الكتابة هو هروبه من ظروفه الاجتماعية السيئة ، ومحاولته تحقيق التوازن بين العالم الذى يعيشه والعالم الذى يتمناه ؟ ٠٠ اسمعه يقول : « فى المدرسة ٠٠ ازداد احساسى بالفروق الطبقية ، ومن ثم دفعتنى الضغوط الحادة التى تعانيها أسرتى الى ادمان القراءة هربا من الظروف الاجتماعية السيئة ، الى ذلك « العالم الساحر » الذى أجده على صفحات الكتب ٠٠ ومن ثم بدأت أولى محاولاتى للكتابة ٠٠ وجدتنى أواصل الكتابة كعملية خلق ورؤية ، لعلنى أحقق التوازن الذى أفتقده فى حياتى بين ما أريده ٠٠ وما أعيشه بالفعل » ٠

ومهما بدا لنا فى هذه المجموعة من سلبيات ، فلعل ابرز ما فيها انها مجموعة قصص قصيرة وليست شيئا آخر ٠

اما مجموعته « **التفتيش** » التى صدرت عام ١٩٦٧ فليست لها شخصية فنية محددة ، فهى تنقسم الى ثلاثة اجزاء ، الجزء الأول « المنفى » والآخر بعنوان « التفتيش » والاخير بعنوان « قصص اخرى » يصل عددها الى سبع قصص ، تسرى فيها جميعا روح القصة القصيرة ، وتبرز منها آخر قصة وهى « عباس منصور » التى تقارن بين نظريتين أو جيلين من أهل الريف · جيل قديم كان يرحل الى القاهرة هربا من تخلف القرية وكسادها ، وجيل جديد يتطلع الى اسوان ويرى فيها خيره ومكسبه ، بعد ان ازدحمت العاصمة ، ولم تعد تحتفل بالوافدين اليها من القرى · وبعد أن يحقق عباس نجاحه فى أسوان ·· يدعو والد منصور ابنه الهائم على وجهه فى القاهرة ، يدعوه للتوجه الى أسوان أرض الخير الوفير ··· والغد القريب ·

ومهما يكن من أمر هذا الجزء الأخير بقصصه السبع ، ومهما يكن من قدرة الكاتب على معالجة كل قصة من هذه القصص القصيرة ، معالجة تتراوح درجة الحبكة فيها بين التماسك الذى يصل الى حد الآلية كما فى قصتى « المشكلة » ، و « صخب الصمت » والتلقائية التى تصل الى حد ضياع الرابطة الفنية كما فى قصتى « الحلال » و « نفوس عنيدة » ، ومهما يكن من تطور نظرة الكاتب الى مفهوم القصة القصيرة سواء فى بناء شخصياته وابراز ملامحها الداخلية والخارجية ، أو فى ايجاد الاتزان بين عناصر قصصه محافظة على وحدتها الفنية وأسلوبها اللغوى ، فان الذى يقال فى أمر هذه القصص السبع انها ضلت طريقها الى هذه المجموعة ، التى لم يكن يكفى الكاتب ان يطلق عليها اسم « التفتيش » وانما كان ينبغى ان يضيف اليها اسم « المنفى » جاعلا من الاسمين معا « المنفى والتفتيش » عنوانا لهذا العمل الأدبى ·

فهنا « ثنائية قصصية » على جانب كبير من الطرافة سواء فى شكلها الفنى أو فى مضمونها النفسى والاجتماعى ، كل وجه من وجهى هذه الثنائية يحتوى على أكثر من قصة قصيرة يلفها جميعا مناخ فكرى وفنى عام ، بحيث يشكل منها فى النهاية وحدة فنية ان لم تكن متكاملة فلا أقل من ان تكون متجانسة ، فاذا كانت قصة ( المنفى ) تدور فى ارجاء المدينة ، فان قصص « التفتيش » تدور فى جوف القرية ، واذا كانت الأولى تعبيرا عن الداخل ·· داخل النفس البشرية فى مواجهة كل اولئك الأغيار ، فان الثانية تصوير للخارج او للواقع الخارجى بكل ما فيه من اشياء واشخاص · الأولى رواية قصيرة لم تتم ، اما الثانية فقصص قصيرة تتطلع الى ان تكون رواية !·

أما رواية « **المنفى** » فتقع فى أربعة فصول صغيرة ، وتدور فى مجموعة أماكن متعددة ، وتستعرض شخصيات مختلفة ومواقف متباينة ، ولكن هذا جميعه يستقطبه ، « حسام » فتى القرية الذى هجرها ، وجاء يعمل بالمدينة صحفيا فى احدى الجرائد المسائية · وفى هذا العمل يتعرف على الكثير مما لم يكن يعرفه ، يتعرف على الزيف عندمــا يمشى فى الطرقات ، وعلى الكذب عندما يرتدى ازياء الرجال ، وعلى الاقنعــة عندما تتحول لتصــبح هى والنــاس سواء ، ويتعرف على فتاة جميلة تعمل راقصــة بأحد الملاهى الليلية فيصدق همومها ، وبشــهامته الريفية يتزوجها ، ولكنها ظلت تمزق كرامته كل ليلة على موائد الزبائن حتى طلقها خاسرا بذلك ما تبقى له من أموال ، وخاسرا ايضا ما تبقى له من حب أهله وقريته · ويتعرف على اخرى تعمل فى خلية تنتمى الى منظمة كبرى ، فيتزوجها أملا فى أن يحقق لحياته توازنا فكريا واجتماعيا ، ولكنه سرعان ما يجد نفسه فى السجن ، وسرعان ما يخرج من السجن ليجد أن زوجته كانت قد طلبت الطلاق · اما عمله فى الجريدة فيظل شكلا بلا مضمون ، قلما بلا مداد ، فلا شىء يستفزه ولا حادثة تستثيره ، ولا تتحرك فى نفســه خالجة ولو اندلعت الحرب بسبب كوبا أو بسبب توحيد المانيا أو بسبب الحدود بين الهند والصين : « لقد مللت الحياة فى القاهرة ·· بل اننى كرهت الذهاب الى العمل كل صباح لأننى عندما أدخل المدينة أشعر أننى داخل مكانا مغلقا مليئا بأشياء غير طبيعية » ·

وازاء هذا الشلل النصفى الذى أصاب قلمه وروحه ، لا يملك مدير التحرير الا ان يستغنى عن خدماته ، وكمن ينتظر هذا القرار ، يلوذ حسام بمكان عند اطراف المدينة ، ينأى به عن ذلك التنين الذى له ألف ذراع ، وليكن هذا المكان ما يكون ·· ليكن منفى مادام يبعده عن عذابات المدينة · وعبثا تحاول صديقته سهير أن تعيده اليها ، وعبثا يحاول زملاؤه أن يعيدوه الى الجريدة ، هناء فقط الفتاة الريفية الســاذجة التى تمثل كل معــانى الحب والخير والأمل هى التى استطاعت ان تعيده الى نفسه فى هذا المكان النائى البعيد ، ولكن هناء يحدث لها ما يدفعها الى الانتحار ، وبموتها يموت فى نفس حسام كل معنى وكل قيمة وكل مثال ، فلا يملك بعد ان اختلت امامه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل ، وعلى الحركة الموضوعية الا أن يهرع الى القوى الغيبية ، الى مقام السيدة زينب ، عساه يجد فى رحابها الأمان ·

وبهذه النهاية الناقصة أو التى لم تتم تنتهى رواية « المنفى » بفصولها الأربعة الصغيرة ، لتبدأ مجموعة « **التفتيش** » بقصصها الخمس القصيرة ، التى تحاول بشكل أو بآخر ان تتزيا بزى الرواية ، وهى وان اتخذت شكل

الخماسية القصصية الا ان لكل منها عنوانا جانبيا ، ويلفها جميعا جو واحد هو جو القرية ، ومصدر واحد هو التراث الشعبى ، سواء تمثل هذا التراث فى عادة أو سيرة فى قول مأثور • وعناوين القصص تدل على روحها : هزيمة أبو زيد ، بنت المليجى ، الولد مخيمر ، الزناتى أبو خليفة ، الشرارة • وكأنما استمدت من تجربة واحدة اراد كاتبها أن يعبر عن جوانبها المختلفة ، أو ان يستوعبها وهو يصورها واحدة بعد الأخرى •

فالقصة الأولى « هزيمة أبو زيد » تدور حول مأساة الفلاح الذى يحرم من عرقجبينه ومن جنى ثماره رغم حاجته المأساوية الى هذه الثمار ، فأبوزيد يمنعه ناظر التفتيش من دخول حقله وجنى ثماره ، وانما القطن يجنيه الناظر بمعرفته هو ولمصلحة الاميرة ، وتكون النتيجة الجوع والخراب وهزيمة أى فلاح حتى ولو كان أبو زيد ، وحتى لو رسـم صورة السبع على ســاعده الأيمن : « فدادين كثيرة يا دياب •زرعناها ونقينا اللطع والدودة من ورق القطن على نور الفوانيس والكلوبات •• وطاب المحصول ، ويضحك علينا الناظر ويمنعنا من جمع القطن ، وزينب ويونس مخطوبين من ست سنين »•

والقصة الثانية « **بنت المليجى** » تجىء تأكيدا لهذا المعنى وتصـعيدا له ولكن فى اتجاه آخر ، فهى تصور الظلم الواقع على الفلاح ، والذى لا يقف عنده وحده ، بل يتعداه حتى يصل الى أهله وأسرته ، فبنت المليجى تضطر الى العمل فى التفتيش حتى تعول والدها المريض رغم ما تلاقيه من ترهيب الخولى تارة وترغيبه تارة أخرى ، ويقف دياب ابن الكفر عاجزا عن الدفاع عن شرف بنت المليجى ، رغم صورة السبع المنقوشة على ذراعه الأيمن •

اما « **الولد مخيمر** » فهو ابن سليمان سائق حنطور الاميرة ، الذى أنقذ حياتها من حية تعرضت لها فى الطريق ، ويظن نفسه بطلا بين اهل الكفر ومقربا لدى الاميرة ، وتضطره الاميرة فى اليوم التالى أن يسـوق الحنطور بسرعـة كبيرة حتى ينقلب بهما فى الترعة ، وتنقذ الاميرة أمـا سليمان فيسوقه الناظر الى عذاب الضرب ، والى الطرد من التفتيش ، فيعود الى ابنة مخيمر بطلا بلا بطولة ، وأبعد ما يكون عن رضا الأميرة •

وتجىء القصة الرابعة صورة مأساوية لعبث الاقطاع بأقدار الفلاحين، فالزناتى أبو خليفة يؤخذ ابنه عويس الى الدوار هو وجمع من شباب الكفر كى يذوقوا عذاب الضرب أمام عينى الأميرة ، ويثور عويس فى وجه «**أبو عطية**» خفير التفتيش حتى يقتله ، وبدلا من أن يلقى به فى السجن تصطفيه الاميرة

خفيرا جديدا ، وتنصبه جلادا على اهالى الكفر ، وتضطر الاميرة الى أن يضرب زوجة دياب فيؤلب عليه أهالى الكفر ، ويحاصرونه أمام بيته مقررين قتله ليلا وعلى مشـــهد من الجميع • وأمام استغاثة عويس لا يملك الزناتى ابو خليفة الا أن يخرج شاهرا فأســه ليكون مقتـل ابنه بيده هو لا بأيدى الآخرين •

وأخيرا تجىء « الشرارة » ايذانا بانتهــاء هذه الحقبة من تاريخنــا الاجتمــاعى ، حقبة الاســتغلال البشع لفلاح النابت فوق ضــفاف النيل ، وللأرض التى استخلصها شبرا شبرا من رمال الصحراء وفيضان النهر •

وهى تدور حول « عويس جديد » يجىء الى الكفر هربا من القصر والانجليز اللذين شاركا فى حرق القاهرة ، ويكون لقاؤه مع الزنـاتى الذى يجد فيه بعثا لابنه الذى راح ضحية للأميرة ، ويحتضنه الرجل ويأويه ، ويحتضنه دياب وزوجته أم العيال ، ويحتضنه من بعدهم كل اهالى الكفر • وقال الزناتى انه « رجل ولا كل الرجال ، حارب الانجليز فى التل الكبير •• وفى القنال •• وكان سيقتل الملك •• اتعرف ما اسمه يا دياب ؟ اسمه عويس •• اسمه عويس يا رجال » !

وتعلم الاميرة بخبر الغريب ، فتستدعى الشرطة فورا لمحاصرة دار الزناتى ، ولكنها لا تفلح فى القبض على عويس وان أفلحت فى القبض على الزناتى ، ويساق الرجل الى قصر الاميرة ليلاقى ألوان العذاب ، ولكن ضمير الكفر كله يكون فى حالة يقظة وتأهب ، فلا يلبث الاهالى وعلى رأسهم دياب ان يهبوا لانقاذ الزناتى ولو كلفهم ذلك حرق القصر وقتل الناظر ومحاصرة الاميرة • ويكون دياب هو الفداء لهذا الحريق ، ويكون دمه هو الزيت الذى توقد به شرارة الثورة •

وبهذه النهاية المؤســية ولكن فى انتصــار ، والمنتصرة ولكن بــدم التضحية وعبر طريق الفداء ، تنتهى خماسية « التفتيش » التى تتكامل فيما بينها مضمونا وتتطلع من حيث الشكل الى أفق الرواية ، والرواية التى تقوم أصلا على تعدد مجال الرؤية • والذى حدا بى الى الوقوف وقفة أطول عند هذه الخماسية « التفتيش » هو أنها بالاضافة الى رباعية « المنفى » تعدان ــ شكلا ومضمونا ــ بمثابة القنطرة الأدبية التى عبر من فوقها حسن محسب الى حيث عمله الروائى المتكامل « حلم الليل والنهار » فاذا كانت مجموعته الثانية « الكوخ » تعبيرا عن « الرومانسية المنهنهة » وكانت مجموعته الثالثة

« التفتيش » تعبيرا عن الواقعية اللصيقة بالأرض ، فان هذه الرواية بحق انتقال بصاحبها الى مستوى الواقعية الجديدة ٠

وفرق ما بين الواقعية والواقعية الجديدة ، ان الاولى تعتمد على الحياة نفسها من حيث هى مضمون العمل الفنى ، فيعمد الكاتب الى تصويرها ذلك التصوير الوصفى الدقيق الذى يكشف عن مساراتها القائمة ويبلور ابعادها الراهنة ويستخرج منها ما تتضمنه من قيمة ومعنى ، أى أن الحياة بما تنطوى عليه من أحياء وما يعتمل فى نفوس هؤلاء الأحيـاء من وجدانات نفسـية واجتماعية ، فضلا عن محاولة تصوير هذا كله ، ذلك التصوير الفوتوغرافى الذى يهتم بتفاصيل الأمكنة وهيئات الاشخاص على نحو يوهم القارىء بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال ، هى مادة الكاتب الواقعى التقليدى ، على العكس تماما مما نجده فى الواقعية الجديدة حيث المعانى والافكار هى الركائز المحورية التى يدور حولها الكاتب اصلا ، متخذا من الواقع وسيلة للتعبير عنها ، بمعنى ان الواقع الخارجى بكل ما ينطوى عليه من حياة وأحياء ، من أحداث وملابسات لا يعود مادة للتصوير بمقدار ما يصبح أداة للتعبير ، فبعد أن كانت الحياة تسبق المعنى الفكرى باعتبارها الواقع أصلا ، اصبحت المعانى الفكرية هى التى تتخذ من الواقع الخارجى مظهرا من مظاهر التعبير٠

وهذا ما نراه واضحا فى « حلم الليل والنهار » فهنا رواية ترتكز على عدة محاور رئيسية يبدأ منها الكاتب ويعود اليها ابدا ، مطورا اياها ذلك التطوير الذى يصعد بها فى النهاية الى لحظة التنوير ، والفكرة المحورية عند الكاتب هى ضرورة وصل الثقافة بالحياة أو بالواقع العملى الحى ، لان الثقافة ان لم تترجم الى سلوك وفعل فهى ليست اكثر من حشو وثرثرة ، وان لم تلتحم بأرض الصراع والعمل فهى كنسيج العنكبوت يثير العجب بدقته ولكن لا نفع فيه ولا فائدة ٠

« لأننىفلاح لا يمكن ان انسلخ من جلدى ، ومن ثم فان الأرض ، والفلاح المعروس فى وطينها منذ ٤٠ قرنا قبل الميلاد و١٩ قرنا بعده ، وقصة الاستغلال الانسانى لهذا الفلاح ، الذى إنتزع ارضه شبرا شبرا من الصحراء وفيضان النهر ٠٠ ثم انتزعها منه الحكام والغزاة والولاة والاقطاع ، هذه القصة التى بدأت تنتهى بكل ما تمثله من قهر منذ ٩ سبتمبر ١٩٥٢ هى شغلى الشاغل ، هى أهم المؤثرات فى حياتى ٠٠ اجتماعيا وفكريا وفنيا »٠٠

وتجسيدا لهذه الفكرة وتصعيدا لها فى هذا الاتجاه ، لجأ حسن محسب الى فتى ريفى الأصل ضاق بالقرية فهجرها غير حاقد عليها ، وتطلع الى

المدينة فبهرته أضواؤها دون أن تزيفه ، وكان عمله بجريدة من الدرجة الثالثة، فمكنه ذلك من الفرجة على المجتمع ورؤية الناس من الداخل ، فاذا اكثرهم رجال جوف ، ضجيج بلا طحن ، انهم كالنصب التذكارى القائم فى ميدان التحرير وحيدا ينتظر اللا أحد ٠٠ وكم اثار هذا النصب فضول الفتى ، كم استفزه وكم تحداه ، وكم خيل اليه انه ربما كان هو التمثال الذى تنتظره تلك القاعدة ، ولكنها تنتظره حيا كى يشعل فى ملابسه النار احتجاجا على كل ما يراه تحت قدميه من زيف وكذب وخداع ٠

وبدلا من أن يقف فوق قاعدة النصب شهيدا ، وبدلا من أن يظل تحتها منسحقا ، آثر أن يواجه النصب ويتحداه ، فجلس فى مقهى مقابل يجتر صداماته بعالم الواقع ٠٠ صدامه بالعمل ، وصدامه بالحب ، وصدامه بالزواج ، واخيرا صدامه بالقرية ، حدث كل شىء فى نصف نهار فقط ، وطارده الاحساس بالعار والضياع ٠ وكمن اصابته حمى ، حمى اعادة النظر فى الحياة ، راح يقرأ رسالة والده لأكثر من مرة : « واعرفك ياولدى ان الفدانين بعد ان بعت ترابهما بعمق مترين للمقاول الذى أرسلته الحكومة لردم البركة ، اصبحا بين غيطان الجيران مثل البركة ، وتحولا الى مصرف للارض المجاورة ٠٠ وواجب عليك ان تفعل شيئا لمساعدتى » ٠٠

وكمن يقف على حافة عالمين كلاهما يقف على النقيض من الآخر ، وقف الفتى بين المدينة التى تلفظة والقرية التى تناديه ، فماذا بقى له فى المدينة بعد أن ضاع العمل وضاع الحب وضاع الزواج ، حتى لا يستجيب لنداء القرية حيث الأرض الأم ٠٠ وحيث العودة الى الينبوع ؟ ان البناء لا يبدأ من فوق ، والسد العالى لن يبنى مرتين ، وظروفنا الاجتماعية تتعرض للكثير من عوامل التعرية ، اذن فليبدأ من حيث ينبغى ان تكون البداية ٠

ولكنه لن يعود الى القرية طافيا تحت سطح الماء ، عابرا كل الكبارى وكل القناطر ، يطارده السمك حتى يصل الى البحر الصغير ، ثم تأتى موجة من حركة شادوف عم طه أبو جلهوم وهو يروى أرضه على الشاطىء ، فتدفعه الموجة الى بئر الساقية التى تقع فيها أرضه ، وتراه أخته هدى فتصرخ حتى يأتى أبوه ، ويتجمع كل أهالى القرية ٠ لا ٠٠ لن يعود الى القرية الا على قدميه ، ولن يلبث حتى يردم البركة بأحزانه ، ويحرثها بأشواقه ويزرعها بتطلعه نحو واقع أفضل ٠

واذا كانت تلك هى خطوط العرض فى هذه الرواية، وهى الخطوط التى سطرها الكاتب فى الفصل الأول ثم عاد الى تفصيلها وتجسيدها فى باقى

الفصول ، فهذا معناه ان الرواية لا تبدأ من بدايتها الزمنية ، بل من منتصفها ثم يرتد بنا الكاتب الى الوراء لنعرف الأسباب ويعود بنا الى الامام لنقف على النتائج ، فالبداية نقطة بين الماضى والحاضر ، وهى بداية تضعنا مرة واحدةأمام جسد الموضوع الذى يريد الكاتب ان يكشف عنه ، ثم تضعنا أمام أسبابه وأخيرا أمام نتائجه ٠

وتعرفا على الاسباب الرئيسـية الثلاثة التى شكلت أزمة هذا الفتى ، الذى وان اطلق عليه الكاتب اسم « خالد » الا انه لا يسـتطيع أن يخفى فى داخله ملامح « حسام » بطله القديم فى « المنفى » ، فخالد هو الآخر ضائق بعمله فى الجريدة المسـائية لا لأنها جريدة من الدرجة الثالثة ، ولكن لانهـا تقربه من ألوان العفن والزيف التى يعيش فيها الناس من حوله ، حتى كأنهم زيف على هيئة بشر ، وخداع فى صـورة حركة ، والعمل هو الآخر لزوجة فى لزوجة أقلام تكتب بلا مداد ، وعقول تتقيأ أى كلام ، وصفحات تسـود ولا تقول شيئا ٠

وهربا من هذا كله يرتمى خالد فى علاقة عاطفية مع ليلى الطالبة بقسم الاجتماع بالجامعة ، ولكنه أعجز مـن أن يطور هذه العلاقة ويصـعدها أو بتعبير أدق أعجز من أن يهدفها ويمضى بها فى الاتجاه المشروع ، فالارتباط بالنسبة له أمر صعب ، وهو لا يزال فى خضم الضياع ، وليلى فتاة عصرية ناضجة تقيس خطواتها وتعرف تماما ماذا تريد ٠ وهى تحب خـالد حقيقة ولكنه الحب النظيف الذى لا يهوى بها الى حضـيض العشـيقة ، لذلك كان طبيعيا أن تنفصم هذه العلاقة ، وأن تبقى ليلى فى وجدان خالد ، كما بقيت هناء فى وجدان حسام ، الحلم الوردى الجميل الذى لم تمكنه الظروف من ترجمته الى واقع ، ان ليلى هى رمز الارض البكر التى لم تدسها قدم ، ولم يعشش فوقها انسـان ٠

وكرد فعل طبيعى للعلاقة العاطفية التى اجهضت ، قرر خالد أن يرتمى فى جسد أول امرأة تقابله ، وأول امرأة ، لتكن ما تكون ، المهم ان يجد فى بيتها المأوى ، وفى مطبخها الأكل ، وبين فخذيها الباب المفتوح ٠ انها ليست أكثر من مطلب بيولوجى كالحيوان يلهثه الطراد فيقع على أول جيفة تصـادفه ٠ ولكن المرأة بعد أن غدر بها زوجان سـابقان ، لا تملك الا أن تكبل صـاحبنا الثالث فتجعله يوقع لها على شيكات بدون رصيد حتى لا يفكر فى الفرار ، وهذا هو ما اضطر والده الى بيع تراب الفدانين انقاذا لابنه من براثن هذه الزوجة ٠ تماما كما حدث بالنسبة لحسام الذى اضطر الى الزواج من راقصة

كباريــه كانت تهدر كرامته كل ليلــة على موائد الزبائن ، ولكن خــالد على العكس من حســام ، لم يلفظ الواقع المرير هربا الى عالم غيبى ، ولكنه آثر العودة الى الينبوع ، الى حيث يستطيع أن يبدأ من الجذور ·

وفى القرية يتعرف خالد على الأهالى ، ويتعود على العمل مع أبيه فى الأرض ، وصحيح أن أرض أبيه « العنانى » أصبحت رمزا للعار أو شيئا اشــبه بالمرأة العاقر التى تتندر بها نســاء القرية ، وصــحيح أنهم جميعا يعرفون قصته التى كانت سببا فى هذا كله ، ولكن الصحيح أيضا أن خالد استطاع أن يعلو على عاره ، وأن يتوكأ على جراحه ، وأن يعمل جاهدا على اصلاح الارض واعدادها للزراعة من جديد ، وما أشبه خالد « بعويس » فى مجموعة « التفتيش » ·· « عويس » القديم الذى جلب على أهلــه العــار لارتباطه بالأميرة و « عويس » الجديد الذى ترك القاهــرة وعاد الى القرية لينفث فيها حياة جديدة ·

ويحدث له ما يجعله اكثر التصاقا بالقرية واكثر اقترابا من الاهالى ، يجد ذات صـــباح « عطية » مقتولا فى أرض أبيه ، ويذهب لابلاغ الشرطة فيلقى القبض عليه وعلى أبيه تحت ذمة التحقيق ، وفى الحجز يتعرف على « هوانم » واخيها « عطوة » ليجد فيهما مفتاحا للجريمة ، وليست الجريمة بذات اهمية محورية فى الرواية والا تحولت الى رواية بوليســية ، وانما المهم هو اتخاذها مناسبة للتعرف على بعض الملامح الســلوكية فى حيــاة القرية ، أما عطية نفسه فيذكرنا بعطية القديم فى خماسية « التفتيش » غير انه هنا فى « حلم الليل والنهار » يكتسب أبعادا جديدة · فعلى الرغم مــن أنه قتال قتلة ، وعلى الرغم من أنه أتعب البوليس طويلا ، الا أنه لم يصب أحدا من أهل قريته بسوء ، حتى لقد ترك العمل كغفير فى التفتيش لأنه رفض أن يضرب المزارعين · وأمــا « هوانم » فهى امرأة فى حوالى الخامســـة والثلاثين ، فيها صلابة الرجل وفيها طراوة المرأة ، فهى كالرجل وسط اهالى القرية ، ورثت عن أبيها معمل الألبان ونجحت تماما فى ادارته حتى جمعت لنفسها ثروة كبيرة ، وبذلك أصبحت مطمعا بالنسبة لأخيها وزوجته ، الأول يطمع فى المعمل ، والاخرى تريد أن تزوجها من أخيها حرصا على هذا المال، ولكن « هوانم » كامرأة قروية واعيــة ومتطلعــة تدرك هــذا كله ، فترفض الزواج من « على بغاغة » بل وترفض الزواج من « عطية » ، ولا يستهويها الا خالد أفندى · أما خالد فلا يقبلها على الاطلاق ولا يرفضها على الاطلاق، يقبل فيها ما يذكره بليلى ·· ثقتها بنفسها وايمانها بعملها واصرارها على النجاح ، ولكنه يرفض فيها الانثى الطاغية التى تذكره بأشياء أخرى ·

على أن هموم « خالد » أعصى من ان تذيبها سخونة هوانم ، فاصلاح الأرض أهم عنده من أى شىء آخر ، وما يرتبط بتاريخ الأرض أهم عنده من كل شىء ، فها هو يكتب لجريدته بالقطعة حتى ينفق ما يتقاضاه على اصلاح الارض ، وها هو يجلس الى « احمد عبد الكريم » مفتى القرية ليحكى له عن نشأة القرية ، وعن أصل العائلات المعروفة ، وعن الأيام التى عاشها وهو عســكرى بطربوش فى الجيش ، بل واكثر من هذا ٠٠ حكى له عن ثورات الفلاحين فيما قبل الاحتلال الانجليزى ٠٠ عن أول ثورة زراعية قامت فى الصعيد عام ١٣٥٣ بزعامة « ابن الأحدب » وعن ثورة البحيرة التى لجأ فيها الفلاحون الى احراق القمح واخفائه لاجبار المماليك على النزول عن الخراج، وعن ثورات اخــرى كثيرة قامت فى جميع أرجــاء مصر ، وكان الفلاحون يضــطرون فيها الى تجويع العاصمة انتقاما من حملات التنكيل التى كان يشنها عليهم المماليك ٠

ان « احمد عبد الكريم » هنا ليس « العرضــحالجى » الذى تصــوره « خالد » وليس المفتى الذى تصوره أبوه ، وانما هو ذاكرة القرية الواعية ، وتاريخ البلد الذى لايضيع ، وما أشبهه بالعراف الاغريقى القديم ، الذى يعرف كل شىء قبل وقوعه ، ويحفظ كل شىء بعد وقوعه ، انه ضمير القرية وصفحة تاريخها المفتوح ٠ « قلت لك يا ولدى ان من يبنى ثقافته على الكتب وحدها يتجمد ، المهم أن يكون مرنا ، يقرأ ويساير الحياة بتجاربها اليومية » ٠

على ان القيمة الكبرى لشــخصية « احمــد عبــد الكريم » التى وفق الكاتب فى تصويرها وتوظيفها ، هى أنه مركز الثقل السياسى فى الرواية ، الذى يتكافأ مع « العنانى » باعتباره مركز الثقل الاجتماعى ٠ ففيه تتبلور ملامح ثلاثة أجيال متعاقبة من تاريخ مصر ، الجيل الذى حارب بالسيف مع جيش عرابى ، وقاتل فى التل الكبير وهو جيل الأب ، والجيــل الذى خرج فى ثورة ١٩١٩ يهتف ضد الانجليز وضد السلطان ، وهو جيل الرجل نفسه، والجيل الذى انهزم فى سيناء ، وانكسر فى نصف نهار وهو جيل الابن ٠

« وتدعو لى بأن أعيش أكثر ٠٠ لماذا ؟ لقد عــاد ابنى الاكبر مخيمر هاربا من سيناء ، كانت ثيابه ممزقة وأقدامه متورمة ، كان مذعورا كالفار، لقد طردته من دارى ، وأوصيت كل أهلى بألا يسير فى جنازتى اذا مت » ٠

وكأنما الاحداث على موعد مع نداء الرجل ، فما ان يخرج « خالد » من أزمة مقتل « عطية » حتى يواجه ازمة أخرى جديدة ، لقد أغرقت الميــاه

إرض ابيه وحولتها الى مستنقع ، وضياع محصول الأرز الذى تعبا فى زراعته أياما طويلة ، بعضه انسحب مع المياه الى المصارف ، وما بقى كان كالجثث الملقاة فى الطين ٠

وهكذا فى نصف نهار ضاع كل شيء ، وتجسدت أمام خالد أبعاد المأساة ، فلا نقود معهم لشراء شتل أرز آخر ، ولا وقت لزراعة ارز جديد ٠ فالارز لا يمكن زراعته بعد موعده بشهر ، وان جاز ذلك فى أية أرض أخرى فهو غير جائز فى هذا المستنقع أو فى هذه البركة ٠ لابد اذن من اصلاح الارض ، وعبثا يحاول خالد مع ابيه العنانى وجاره أبو جلهوم وابن جاره بركات أن يجدوا مخرجا من هذه الأزمة ، وأخيرا لا يجدون المخرج الا فى رهن الارض ، وشراء تراب وسباخ وحطب وقش بالمبلغ كله ، حتى تتحول من بركة خراب الى أرض صالحة للعطاء ٠ ويعطيهم المرابى مائة وعشرين جنيها على ان تعود مائة وخمسين أو تعود له الارض ، وهكذا يصبح لزاما على خالد ان يخوض معركة حقيقية ، لقد أصبحت الارض تشكل تحديا بالنسبة له ، فاما ان تعود الأرض ويعود كل شيء ، واما أن تضيع الأرض ويضيع كل شيء ٠ انها ليست معركة كلمة ولكنها معركة فأس ، أو معركة تتحول فيها الكلمة الى فأس ٠

وبالفعل يخوض خالد معركة الأرض ، وكلمات هوانم تدوى فى اعماقه « انت قادر على ان تجعل الارض تحمل فى احشائها لو عرقت فوقها ومنحتها الخصوبة ؟ » ويخوضها معه بركات ابن جاره أبو جلهوم وخطيب اخته هدى ٠ وبمقدار ما وفق الكاتب فى تصوير « المفتى » ممثلا للبعد السياسى ، والعنانى ممثلا للبعد الاجتماعى ، وفق هنا ايضا فى تصوير بركات ممثلا للبعد الحربى أو العسكرى ٠٠ واذا كان المفتى والعنانى كلاهما تعبيرا عن جيل مضى ، الجيل الذى واجه المحتل الاجنبى بالثورة السياسية والاجتماعية ، فان بركات هنا والى جواره خالد هما التعبير الرمزى عن الجيل الحاضر ، الجيل الذى يواجه العدو الخارجى فى أتون معركة حربية وحضارية ٠

ونعود الى بركات لنجده مثالا حيا للجندى المصرى المعاصر الذى خاض معركة اليمن ، وحارب فى سيناء ، وها هو فى طريقه الى السويس ليتدرب على السلاح الجديد ، وفى جبينه آثار رصاصة ، وعلى فمه عبارة لا يكف عن ترديدها كما لو كانت نشيدا : « لا يهم أن أموت ، المهم أن نريح أنفسنا وينزاح الكابوس » ٠

فبركات هو الآخر انما يخوض معركة تحد كبرى ، معركة حيـاة أو موت ، فاما أن تعود الارض ويعود كل شيء ، أو تضيع الارض ويضيع كل شيء ، انها ليست معركة فأس ولكنها معركة مدفع ، أو معركة يتحول فيها الفأس الى مدفع ٠

أما قرانه على أخت خالد ، وقبل سفره الى الجبهة بالذات ، فلا يخلو من دلالة رمزية ، ودلالته هى تلك الرابطة الدموية المقدسة بين الجندى فى المعركة والفلاح فى القرية ، كلاهما يناضل من أجل هدف واحد ٠٠ الارض٠

وببراعة فنان حقيقى ، عمد الكاتب الى تجسيد هذا المعنى فى شـكل الرسـالة الأولى ، التى ارسلها بركات من الجبهة بعد معركة المدافع التى دمرت فيها صواريخ العدو : « نسيت أقول لك يا خالد أفندى ، اننى عندما اعود سـأدفع مهر هدى ، وأرجو أن توافق على أن يكون المهر هو سداد ديونكم للحاج المرابى » وهذا معنـاه أن تحرير أرض القرية رهن بتحرير أرض الوطن ٠

وفى اتسـاق مع هذا المفهوم وتعميق له فى نفس الاتجـاه ، تتحول أرض البركة الى معسكر للجيش الشعبى ، يتدرب فيه الشباب على الدفاع المحلى ، وأرض البركة تلك هى الارض التى تقع عند مشـارف القريـة فى الناحية القريبة من المقابر ، وهى ايضا الارض التى لم يصـلح ترابها بعد لأن تقام فيها المدرسة الجديدة ، وهذا معناه ان القوة هى الاساس الحقيقى للعلم ، وأن المعسـكر هو الذى يعد الارض لكى تقوم عليها المدرسـة ، أما اختيار الناحية القريبة من المقابر ارضا للمعسـكر ، فلأنه الايذان بالبعث الجديد ، والعودة الى الحياة مرة اخرى ٠

ووعيا من الكاتب بالعلاقة المتبادلة بين معركتى التطهير والتحرير ، اعنى التطهير الاجتماعى والتحرير الوطنى ، على اعتبار أن تطهير الجبهة الداخلية ضرورة لازمة لتحقيق النصر الخارجى ، كشف الكاتب من داخل الرواية عـن الجرثومة الخافية وراء الصراعـات الاجتماعية الظـاهرة ، والخلافات الشـخصية الطافية فوق السـطح ، فالعمدة بعقليته الرجعيـة وسلوكه الانتهازى ومترسبات الاقطاع فى وعيه الباطن ، هو الجرثومة التى تتكاثر فى أحشاء القرية ، تلد الجوع وتورث الخراب ، فهو الذى أوعز بقتل عطية وتستر على القاتل حتى يوقع الخوف فى قلوب النـاس ، وهو الذى أوعز الى الأهالى بأنه على اتصـال برجال الحكومة وكبار الحكام ، حتى نجح فى الانتخابات ، وهو الذى ساعد بالكثير من المال احد الاحزاب القديمة

التى حاولت انتهاز النكسة ، وهو الذى قدم الرشوة لمن قاموا بمعاينة أرضه حتى لا تقام عليها المدرسة ٠

وكان مما يتفق ومنطق التطور الاجتماعى ان تكون تعرية العمدة على يد أمين الاتحاد الاشتراكى ، الذى كشف عن فضائحه أمام الناس وفى اثناء المعركة الانتخابية ، الأمر الذى أدى فى النهاية الى عزل العمدة ٠ واختيار أمين الاتحاد الاشتراكى بالذات قطبا للصراع الدائر مع العمدة ، له دلالته الرمزية ، فالصراع هنا ليس بين شخصين أو بين منصبين بمقدار ما هو صراع بين ايديولوجيتين ، احداهما تقف على النقيض من الأخرى فى السلوك وفى الهدف ٠ وكشف العمدة علنا وأمام الناس له أيضا دلالته السيكولوجية ، فهو اشبه « بالتطهير » النفسى الذى اعتمل فى وجدان أهالى القرية محررا قلوبهم من الخوف ، ومطلقا كلماتهم فى كل اتجاه ، فلم يعد العمدة رمزا للسلطة ولا تجسيدا لبقايا الاقطاع ، لأنه بانتهاء نظام «العمدية» تنتهى من تاريخ القرية كل متبقيات مرحلة اجتماعية ذهبت ولن تعود ٠

ان تحرير الانسان من الخوف ، هو الذى يؤدى الى تحرير الارض من الرهن ، وكلاهما يؤديان بالضرورة الى تحرير الوطن من العدو الخارجى ٠ ان أرض العنانى ليست وحدها التى تحتاج الى اصلاح ، وانما القرية كلها فى حاجة الى الاصلاح ، وكما أن أرض العنانى لن تلد الزرع وتؤتى الثمر الا اذا اصلحت ، كذلك القرية لن تنتعش فيها الحياة الا اذا اعيد بناؤها من جديد ، فأرض العنانى هنا هى التعبير الرمزى عن القرية ، وعن البلد ، وعنا جميعا ٠

وبنوع من التنوير الشاعرى الجميل ، ينهى حسن محسب روايته بأروع ما فى الحياة من معنى ٠٠ معنى الميلاد ، ميلاد الزرع وميلاد الحيوان ،و ميلاد الأمل فى أعماق الانسان ، فها هى « بدرية » اخت « بركات » تهلل فى وسط الحقل فرحة بجاموستها التى تلد ، ويسرع والدها ومعه العنانى الى عريشة البهائم ليجذبا رأس العجلة ، وتسرع بدرية الى جسر الأرض لتنتزع بصلتين تكسرهما وتمسح بهما أنف العجلة التى راحت تتمطى ، وراحت أمها تلحسها بلسانها فى لهفة شديدة ٠

« شدنى وجه بدرية ، وكانت فرحة وموردة ، خفق قلبى ، انطلقت أجرى فى المسقى الذى يمتد فى أرضنا بطولها ، فى منتصف المسقى توقفت، كان الاحساس بروعة الميلاد يهزنى ، انحنيت حتى اقترب وجهى من تراب

الارض ، كانت البراعم تشيل التراب ، ترفعه ببطء ٠٠ ببطء ٠٠ فى لحظة الميلاد العظيمة ، خيل الى أن الأرض تتمطى ، وباطنها ينفرج ، فينفلت الزرع الاخضر بأوراقه الصغيرة المرتعشة فى نسمات الصيف » ٠

نعم ، انها ارض العنانى ، لقد ولدت الزرع ، وولدت من جديد ٠ ويوم يعود خالد الى عمله فى القاهرة لن يعاوده تمثال المنتحر من فوق النصب التذكارى المقام فى ميدان التحرير ، وانما ستتراءى له صـــورة تمثال آخر يوضح فوق هــذه القاعدة ، ولابد أنه سيكون تمثالا يرمز الى كل معـــانى التحرير والميلاد والحياة من جديد ٠

# في القصة القصيرة
# جيل ما بعد يحيى حقي

مهما يكن من تقييم المحاولات الابداعية التى قام بها جيل الرواد فى مجال الابداع الروائى والقصصى ، والتى كانت جزءا من نشاطهم الابداعى العام ، وهم **العقاد والمازنى وهيكل وطه حسين ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم ويحيى حقى** ، فقد جاء نجيب محفوظ فى ختام الفترة الخلاقة بالنسبة لجيل الرواد ، ليقوم بتأصيل الفن الروائى فى أدبنا العربى ، ويطوع لغتنا العربية لهذا الفن الجديد ، ويقوم على حد تعبيره برحلة بدأت من عند والترسكوت وانتهت عند ابواب ناتالى ساروت ٠

ولكن نجيب محفوظ الذى كان بداية مرحلة فى هذه الرحلة، شاء أن يكون **هو** نهاية الرحلة كلها ، ومن هنا أصبح لزاما على جيل الأدباء الشبان أن يخرج نهائيا من مياه نجيب محفوظ الاقليمية الى حيث يستطيعون أن يعيشوا نبضات قلب عصرهم ، وأن يلتزموا التعبير عن روح هذا العصر ٠

وهذا ما عبر عنه نجيب محفوظ نفسه بقوله : « انما يقاس عملنا بتعبيرنا عن مصر الأمس ، اما تعبيرنا عن مصر اليوم فهو تعبير المخضرمين المشحونة أبصارهم برواسب الأمس ، ولا شك عندى فى أن الشبان أقدر منا فى التعبير عن مصر اليوم والغد » ٠

وهذا بالفعل ما حاوله بعض شباب الابداع الروائى ممن انطلقوا بجيادهم من عند أبواب ناتالى ساروت ليملأوا سماء الرواية العربية ركضا وصهيلا ، ويطلقوا عصافير الدهشة فى كل عمل روائى ، خروجا من المألوف الروائى الى اللامألوف الذى يعلن العصيان على كل الصيغ والأشكال الروائية التى أخذت بحكم الزمن شكل القدر ٠

وما يقال عن نجيب محفوظ فى مجال الرواية ، يقال مثله عن **يحيى حقى** فى مجال القصة القصيرة ، فقد جاء هو أيضا فى ختام الفترة الخلاقة لجيل الرواد ، ليقوم بتأصيل القصة القصيرة فى أدبنا العربى ، ويجرى هذا الفن من فنون الأدب على لسان لغتنا العربية ، لا اللغة الفصحى المحلقة فى السماء ، ولا اللهجة العامية اللصيقة بالأرض ، ولكنها اللغة الفنية المتجانسة مع هذا الفن ، المعبرة عنه كأروع ما يكون التعبير ٠

وهكذا كان يحيى حقى بمثابة التأصيل الحقيقى لارهاصات القصة القصيرة كما بدأها محمود تيمور الذى يعد بحق الرائد الأول لهذا الفن · ولكن التعبيرية التى حمل لواءها يحيى حقى باعتباره آخر من بقى من جيل الريادة ، وبالذات من المدرسة الحديثة فى كتابة القصة القصيرة ، التى تألقت فى الأربعينات والخمسينات من هذا القرن ، سرعان ما تجاوزتها واقعية **يوسف ادريس** ، الذى تبلور على يديه هذا الفن مضمونا وشكلا ، وتعبيرا عن واقعنا الاجتماعى ، وتأصيلا له فى وجداننا الحديث ·

ومن ثم كان ظهور واقعية يوسف ادريس ايذانا بانحسار الموجة التعبيرية فى القصة القصيرة ، ولو أن واقعية يوسف ادريس نفسها قد تجاوزتها الآن كوكبة شابة من كتاب القصة القصيرة ، جاءت بمفاهيم وانفعالات جديدة لتعبرعن رؤى حضارية مغايرة ·

ولكن من المؤسف والمؤسى حقا هو أن يسقط جيل الوسط من بين جيل الرواد وجيل الشبان ، فاذا تكلم الرواد فعن الشبان ، واذا تكلم الشبان فعن الرواد ، وكأنما هى عملية اجهاض لكل الأشجار التى لا تزال واقفة على قدميها ، من ادباء جيل الوسط ، تنثر الظل وتطرح الثمر ، مما يجعل أغلب كتابات جيل الوسط تحتل مكانها فى منطقة الظل الابداعى أو فى ذلك البرزخ القائم بين جيلين ! ·

أقول هذا كله فى بداية تناولى للأديب القصصى **صبرى العسكرى** ، الذى صدرت له المجموعة القصصية فى اثر المجموعة القصصية ، فاذا به يعبر عن مصر الأمس ، ومصر اليوم ·

هنا ·· وهنا فقط ·· نستطيع أن نضع المجموعة القصصية « **اللعبة التى انتهت** » للأديب القصصى صبرى العسكرى ، على قارعة الطريق الذى بدأه والترسكوت ·· ومضى فيه كتاب كثيرون ·· الى ان انتهى عند ابواب ناتالى ساروت ، أعنى بذلك اننا نستطيع ان نجد فى قصص تلك المجموعة بداية الطريق ومنتهاه ·· الطريق الذى يبدأ باستخدام الشكل التقليدى للقصة القصيرة ، ويمضى فيما بين التقليدى واللاتقليدى حتى يكاد يطرق أبواب أحدث الاشكال القصصية تطورا ، وهو شكل اللاقصة ·· أو الشكل المضاد للقصة القصيرة · وان سبقتها من حيث التأليف مجموعة اخرى هى مجموعة « **دعوة الى الحب** » التى هى بمثابة بداية البداية · اذ يقدم لنا

فيها باقة من قصــص الحب القصيرة ، وكأنها باقة من جميل الزهور التى لا تخدش العين ألوانها ، ولا تؤذى الأنف رائحتها ، لأنها باقة زكية العطر جميلة الالوان ، رف عليها طل الصباح بعد أن سقاها ندى الفجر ٠

أجل لقد اطلق صبرى العسكرى فى مجموعته القصصية « دعوة الى الحب » الخيــال لوجدانه الرومانسى ، فراح يحتفى بنقاوة اللفظ وصــفاء التعبير ورهافة المعنى وشفافية الاســلوب ٠ ولكن دونما انعزال عن نبض الواقع ودونما ابتعاد عن حساسية المجتمع ، فهى ليست الرومانسية المجنحة التى تحلق فى السماء بادئة من ذات الأديب منتهية الى ذات الأديب ، ولكنها الرومانسية التى تسعى فوق الأرض تتسمع أشواق الضمير وتصــغى الى بوح العاطفة وتحاول أن تصور من وراء الغمام الحلم الوردى الجميل ، حلم المحبين الذين لا يجدون ما يقتاتون به سوى الحب ٠

ان دعوة صبرى العســكرى الى الحب ، كانت فى حقيقتهـا صرخـة احتجاج عاطفى فى وجه ما كان يكتب فى الخمســينات من قصص عاطفية مريضة أو ملتاعة ، لا تعرف الحب الا من خلال معاناة المشاعر المريضة أو الفواجع المؤســية ، ولا تتصور الحب فى اقتحام عــالم العاطفة الســوية والخيال الراقى والاحاسيس الانسانية البسيطة ٠

ومن خلال هذه الرؤية كتب صبرى العســكرى قصص تلك المجموعة كتب قصة « **عقبال عندكم** » وقصة « **صغيرة ٠٠ ولكن** » وقصة « **ليس الحب** » وقصــة « **ظلال على وجه الحب** » وقصــة « **جارتنا لاعبة السيرك** » وقصــة « **تراب المدينة** » وقصــة « **عيد الميلاد** » وغيرها مــن قصــص « دعوة الى الحب » ٠ كتبها ليقول شيئا محددا هو أنه بالرغم من كل شىء ، فان الانسان فى جوهره بســيط للغاية ، أبســط احتياجاته أن يحب دونما ألم أو معــاناة ، ودونما عدوان مفروض أو متبادل ٠

وهكذا لم تكن « دعوة الى الحب » بالنسبة لكاتبها صبرى العسكرى انبثاقة من قيعان الذات بحثا عن فيروز الشــطآن ، أو عن اللؤلؤة ذات الاصداف السبعة ، أو عن الفروة الذهبية فى أبهاء قصر التيه ، وانما كانت انطلاقة لاستشراف عالم جديد ، عالم يدرك صاحبه تمام الادراك ان المجهول فيه لايزال ٠٠ ولكنه يحرص فى ذات الوقت على فض بكارة هذا المجهول ، حتى ولو دخل فى حلبة الصراع مع شيوخ الرومانسية الســاذجة ، وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى ، مع شباب الواقعية المباشرة ٠ وكأنما

كاتبنا لا يزال عند فجر الخليقة قبل أن يطلق على الأشـياء أسـماء تسـتر عريها ، أعنى قبل أن يرتطم بالواقع ، ويدخل الى أرض الصراع والفعـل ، أرض الجدل والتناقض ، فسرعان ما تصطدم العواطف البسيطة والأحاسيس الندية والانفعالات البكر ، بشتى ألوان الصراعات والتناقضـات التى غدت بمثابة عصب الوعى الحديث وقوته اليومى ، ومن هنا كان انتقال كاتبنا من مجموعته الباكرة « دعوة الى الحب » الى مجموعته الاخرى « اللعبة التى انتهت » التى هى بحق الأكثر نضوجا والأوضح تطورا والأقدر تعبيرا ٠

وربما كان الاحساس بنبض العصر هو الملح الغالب على هذه المجموعة الأخيرة من القصص القصيرة ، حيث الرأى الفكرى والرؤيا الفنية يلتقيان معا فى وحدة حية أو حياة واحدة ، ولكن الملمح الأغلب على مضمـون هذا الاحســاس هو التعبير ببســاطة عن تلك التجارب البسـيطة التى يعانيها البسطاء من الناس ٠٠ سواء اولئك البسـطاء الذين يلتصـقون بالقاع أو هؤلاء البسطاء الذين يحلقون فى القمة ، فهم فى مجموعهم ٠٠ وعلى الرغم مما بينهم من مسافة اجتماعية ٠٠ يمثلون الانسـان العادى ٠٠ الانسـان الذى يجتر معطيات الحياة ، فيحيلها الى ذاته ويأخذها على عاتقه ويعانيها فى أعماقه ويفرزها على أرض الواقع ، فاذا بها تصبح فعلا بعد أن كانت انفعالا ٠٠ واذا بزاوية التناول لدى الكاتب تجسد وجهى الحالة ٠٠ الفعل والانفعال ٠٠ السلوك والمعاناة ٠ بما يجعله يتخذ موقفا ، ويحمل القارىء على أن يتخذ موقفا هو الآخر ، وهذا معناه بعبارة اخرى ٠٠ ان الكاتب فى هذه المجموعة من القصص القصيرة سواء فى تعبيره عن بسطاء القمة أو بسطاء القاع ، لا يكتفى بالتصوير السلبى ولكنه يغلف هذا التصوير باطار من التفكير ، والتفكير الايجابى ، الذى ينادى بضرورة التغيير ، التغيير الى ما هو أقل ظلما وأكثر عدالة بالنسبة للجميع ٠

ونظرة ولو عابرة الى قصص هذه المجموعة نتعرف منها على بصمات الكاتب ، على كل قصـة على حدة ، ثم على قصـص المجموعـة كلها مرة واحدة ، وهى البصمات التى يمكن وصفها على جناح التعبير بالتصـوير غير العادى للانســان العادى ، وعلى جناح التفكير بالموقف الثورى مـن الوضع غير الثورى ٠

هذان اذن هما الجناحان اللذان يحلق بهما الطائر فوق سـطور هذه القصص القصيرة ، أما قلب الطائر الذى يخفق باستمرار فهو الاحساس دوما بالمجهول وبالحزن وبالموت ، والتعلق أبدا بالامل فى الميلاد الجديد ٠

ولا يخفى على القارىء انه الأمل الجريح بل أكاد أقول الأمل المقهور الذى نسمع أنين جرحه واحيانا عواء قهره ، ابتداء من القصة الأولى « مولد عجل » وانتهاء بقصة « شنق رجل فى حدوة حصان » ومرورا بأغلب القصص وخاصة « حريقة » و « قديمة » و « آخر الليل » و « البشر أعداد » من قصص المرحلة الأولى ثم « هى ٠٠ والقطة » و « اللعبة ٠٠ مبتدأ وخبر » و « أحزان الشىء واللاشىء » من قصص المرحلة التالية للمرحلة الأولى مباشرة ٠

أقول ان هذا الأمل الجريح أو الأمل المقهور الذى تشى به قصص هذه المجموعة ، لا يشكل زيادة فى الفهم أو نقصا فى الوعى ، ولكنه استباق الرؤية البصرية المحدودة الى آفاق الرؤيا الحدسية غير المحدودة ، ومن نقطة الانطلاق الى محيط الأشواق يعبر الكاتب من الشاطىء المهجور الذى كانه يوما الى الشاطىء المأمول الذى يكونه يوما بعد يوم ، وذلك فوق بحر متلاطم الأمواج ، يستلزم من السابح فى تياره ٠٠ أن يتمرد ويثور ، أن يتصدى ويتحدى ، أن يعثر على اللؤلؤة ذات الأصداف السبعة أو يأكله البحر ويهلك بالطوفان ٠

ذلك ان صبرى العسكرى اختار ان يبدأ حياته الفنية من ذلك الشاطىء المهجور ٠٠ شاطىء مجتمع ما قبل الثورة ، برفقة هذه الجماعة المثقفة التى ضمت خلاصة التمرد المصرى منذ حوالى ثلاثين عاما ، حيث كان مجتمع قديم ينهار ٠٠ هو مجتمع مصر الملكية أو مصر الفاروقية ٠ ليحل محله مجتمع جديد ينمو هو مجتمع مصر الجمهورية أو مصر الثورة ٠ وكانت القصة القصيرة بالذات ، وربما اكثر من غيرها من فنون التعبير ، تعكس التغيير الجذرى العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى ٠٠ حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها اخلاقياتها وقيمها الاجتماعية الجديدة لتحل محل القيم الاقطاعية والرأسمالية البائدة ٠٠ وكانت المرأة تسعى للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ، ومن كافة المعنويات القديمة ، وتسعى للخروج الى الواقع الاجتماعى للمساهمة فى تغييره وتطويره ، والامتداد به نحو غايات أرحب أفقا وأوسع مدى ٠

أما هذه الجماعة المثقفة من كتاب القصة القصيرة التى اختار صبرى العسكرى أن ينضم اليها ، والتى كانت تضم فى اعطافها يوسف ادريس ونعمان عاشور ولطفى الخولى وعبد الرحمن الخميسى واحمد عباس صالح وفتحى غانم وبدر الديب من جيل الريادة ، فضلا عن صلاح حافظ وفاروق

منيب وعبد الله الطوخى ومحمد صدقى وصبرى موسى ، وصالح مرسى ، وسليمان فياض ، وابو المعاطى ابو النجا وعبد الفتاح رزق وعبد القادر حميدة من كتاب جيل الوسط ، أقول ان هذه الجماعة المثقفة بكل ما تحمله من هموم وأشواق ، وبكل ما يعتمل فى داخلها من رغبة فى التغيير والتنوير ، وبكل ما يطوف بأخيلتها من أحلام أضيق ما فيها يتسع لكل آمال الانسان · هى التى لم تكن تجد قبل الثورة مباشرة ، أى أمل فى طريق مرصوف ، لذلك كان وعيها حادا بالطريق الآخر ، الطريق الذى قد لا يفضى الى شىء ، وقد يفضى الى كل شىء ·

ولم تكن هذه الجماعة الا تجسيدا حيا لمظاهر الاضطراب العنيف الذى ماجت به الحركة الفكرية والأدبية المصرية ، وهو الاضطراب الذى كان ولايزال الى الآن عنوانا شاملا لما يمكن ان نسميه فكريا « بالبحث عن نظرية » وأدبيا « بالبحث عن طريق » ، وتفسير ذلك فلسفيا أن الفكر والأدب المصريين ، كانا ولايزالان مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير ، أو بالأحرى مع تغيير فى الشكل وتغيير فى الاسلوب ، يعانيان مأزقا أيديولوجيا على جانب كبير من الخطورة والخطر ، وكانت الحرية بطبيعة الحال هى محور ذلك المأزق الايديولوجى ·

ومن هنا ·· لا من هناك ·· ولا من أى مكان آخر تشكلت وفى ذات الوقت اضطربت حركات التجديد فى الأدب والفن مع الثورة على بقية الاطر التقليدية فى الفكر والحياة ، ولم يكن غريبا ولا مستغربا أن نجد ثورة الأدب تلتقى بثورة الفكر على صعيد واحد هو التصدى من أجل التغيير الاجتماعى ، ولم يكن غريبا كذلك ولا مستغربا أن نجد « الواقعية الاجتماعية » فى ذلك الوقت تعبيرا أصيلا وصادقا عن أزمة التناقض بين العلاقات السائدة وبين القيم الجديدة · واستطاع الادب بوجه عام ، وربما القصة القصيرة بوجه خاص ، أن تلبى صوت النداء الواقعى الدفين فى أعماق الوجدان المصرى ، ذلك النداء الذى لم يكن صوته يرتفع الا أنينا قبل الثورة ، حتى أصبح هتافا عاليا وهادرا فى كنف الثورة ·

فوق هذا المهاد النظرى نستطيع أن نتناول بالتطبيق قصص تلك المجموعة التى استهلها صبرى العسكرى بقصته الأولى « مولد عجل » وكأنما الميلاد هنا هو ميلاد الحياة ذاتها ، أو ميلاد الحياة من حيث هى حياة ، فالقصة تدور فى وسط واقعى بكليته هو وسط القرية ·· حيث الناس البسطاء بأحلامهم البسيطة يلتصقون بالأرض وعيونهم فى السماء ، ويتهللون

لفرحة الميلاد حتى ولو كان ميلاد عجل ، وكأنما الميلاد هنا ليس ميلاد عجل وَلكنه ميلاد الحياة ذاتها أو ميلاد الميلاد ٠

ومن العلاقة بين الانسان والقرية على المستوى البيولوجى فى « مولد عجل » ينتقل الكاتب الى تصوير ذات العلاقة ولكن على المستوى السيكلوجى وذلك فى قصته الثانية « الناس فى قريتنا » التى نلتقى فيها بمصطفى شاكر ، الفلاح الطيب الصبور المحب لأرضــه الحنون ، وزرعه الأخضر ، وبقرته النقطاء ، وكل ما ينتمى الى عالمه القروى الصغير ، على العكس من أخيه عباس المتبرم بكل شىء حتى بالحر ، وقرص الشمس ، والتراب الساخن ، وكل ما يذكره بالقرية والأرض والفلاحة ٠

ان فرحة الميلاد فى القصة الأولى « مولد عجل » تكبر هنا فى القصة الثانية « الناس فى قريتنا » لتأخذ شكل الحرص على البقرة باعتبارها مصدرا من مصــادر الحياة ، وعاملا من عوامل اشــاعة الرضــا النفسى فى قلوب البشر ، غير أنه اذا كان صبرى العسكرى قد تعاطى القرية فى القصة الأولى على المســتوى البيولوجى ، وتعاطاها فى القصــة الثانية على المســتوى السيكلوجى ، فاننا هنا فى قصته الثالثة « حريقة » نراه وهو يتعاطاها على المستوى السوسيولوجى أو الاجتماعى ، وكأنما يصور لنا القرية لا من منظور واحد ، ولكن من عدة مناظير حتى تكتمل الصورة وبالتالى تتكامل الرؤية ٠

فالقصة تدور حول ذلك الخاطر الأبله الذى سيطر على تفكير عطية الشيال ، منذ ذلك اليوم الذى رأى فيــه رجــال النقطة وموظفى الضــمان الاجتماعى فضلا عن العمدة وشيخ البلد وهم يوزعون النقود والخيام على منكوبى الحريق الكبير الذى التهم معظم دور القرية ٠

وتمكن الخاطر من كل خلايا عقله وجسده وهو يسترجع صورة الجميع وهم يقبضون التعويض ، بما فيهم أمين العتريس الذى قبض تعويضا عن داره التى كادت ان تنهدم فوق رأسه قبل الحريق ٠ وقرر عطية الشيال ان يحول الخاطر الى واقع وان يحرق المخروبة التى يعيش فيها ، حتى يحضر فى اليوم التالى موظفو الضمان ويدفعوا له التعويض ، مع كلمات حلوة من العمدة وشيخ البلد كتلك التى قالوها لأمين العتريس ٠

ولكن تنتهى القصة عندما يفيق عطية على صوت شيخ البلد ٠٠ شيخ البلد وحده بلا عمدة ولا مأمور ولا أى موظف من موظفى الضمان الاجتماعى ، وهو يفض الناس وكأن شيئا لم يكن ، وكأن الحادث كله لا يستأهل منه الا

عبارة قصيرة لا تملأ بطنا ولا جيبا ولا أى شىء على الاطلاق : « شد حيلك ياعطية ·· مقدر ومكتوب ·· عوضك على الله » ·

وتتمدد تجربة القرية قليلا فى مجموعة صبرى العسكرى حتى تتسع فتشمل المدينة القروية أو المدينة القرية ·· حيث العلاقات وقد تشابكت والأقدار وقد تصادمت والأفراد وقد ارتطم بعضهم بالبعض الآخر ، وكان من الطبيعى امام هذه التجربة المركبة ولو قليلا ، ان يجىء التكنيك القصصى مركبا هو الآخر ، حتى تتجانس القصة مضمونا وشكلا ، فهنا فى قصته « يا طماطم » نشعر أكثر بالحبكة القصصية ، وبالجهد المبذول فى رسم الشخصيات وادارة الحوار ، وبحرص الكاتب على العناصر البنائية فى كتابة القصة سواء من حيث البداية والوسط والنهاية ، أو من حيث الوصول التدريجى الى لحظة التنوير ·

فالقصة تبدأ باللحظة الحاسمة فى حياة « جمالات » وقد تغيرت نظرتها الى الحياة بعد أن خرجت من المستشفى الأميرى بعد شهرين كاملين من العلاج ، وقررت أن تستأنف رحلتها وحدها بدون المعلم متولى الذى كاد أن يكسر عظامها عظمة عظمة منذ تلك الليلة التى ضربها فيها ، حتى أحدث فى ركبتها عاهة مستديمة ·

وما أن يشير الكاتب الى هذه الخلفية بسطور قليلة حتى يضعنا مباشرة امام الحدث « حمرة يا طماطم ·· قبل مانشطب » · وهنا ندرك على الفور تجاعيد الحياة التى اختارتها جمالات ، واختارت معها أن تستأنف المسيرة · وفورا وفى قلب الحدث ينبثق صوت محمود الشيال وهو يقول فى عبارة قصيرة ما يقال ومالا يقال « ناس لها بخت وناس مالهاش » · فتتهيأ أطراف الصراع ليأخذ الحدث فى التطور والامتداد ·· احد طرفى الصراع « جمالات » بثدييها الناضجين كأنهما قبيلة من الهمج ، وأنوثتها الطاغية كأنها الطوفان ، ومحمود الشيال بعينيه الزائغتين وشفتيه المتلمظتين وجسده الجائع ، وتعميقا للصراع وتعديدا لأطرافه يعمد الكاتب الى عناصر أخرى مغايرة ·· عم جودة الاسكافى الذى يستنكر هذا الوضع ويتأفف من هذه الحالة ، فيتعمد ان يتمتم وهو فى طريقه الى الجامع مارا بعربة جمالات « اهدنا يارب ·· ياما أنت كريم » ·

واستكمالا لجهات الصراع الأربع ، يعمد الكاتب الى الصوت العلوى بعد ان عمد الى صوت الضمير ، فيجعل الشيخ حسنين يصعد الى مئذنة

الجامع يؤذن لصلاة العصر ، وبعد أن تكتمل اطراف الصراع ، وتتبلور ملامح الحدث ، يرتد الكاتب بسرعة الى اعماق جمالات ، مصورا الصراع من الداخل بعد أن صور أبعاده من الخارج ، فها هى تجتر احساسا لذيذا بالحرية ، وتمارس شعورا طريا بالانوثة ، وتستعذب صورتها فى أخيلة الرجال وكأنها تثأر لكرامتها من المعلم متولى ، وهو واقف وراء الزنزانه فى ملابس السجن ، يستجدى كلمة حلوة من السجان ، بعد أن سامها ألوان العذاب ٠

ولكى يعمق الكاتب الصراع الداخلى فى نفس جمالات ، الصراع بين أن تعيش حرة يطمع فيها كل الرجال ، وبين أن تقف الى جوار المعلم متولى فتقيم له محاميا حتى يخرج من السجن ٠ نراه يعمد الى تطوير الحدث والوصول به الى الذروة ، فها هو محمود الشيال بدافع الغيرة ينقض على عزوز بائع العرقسوس ويطعنه بالخطاف فى رقبته حتى يسقط على الارض ، ثم يستدير الى جمالات ويكيل لها اللكمات ، ويتجمع الناس فى السوق ويحضر الشاويش ابراهيم ليقتاد الاثنين الى قسم الشرطة ، اما جمالات فتقف وحدها لتعانى الما عظيما ومرارة بالغة ووحدة منقطعة النظير ، لقد عاشت تجربة الرجل الواحد فأحست بالطمأنينة أمام الجميع ، وها هى تعيش تجربة كل الرجال فلا تشعر بالأمان أمام رجل واحد !

أن قصة « **يا طماطم** » قصة مكتملة النضوج يستكمل بها صبرى العسكرى تجربة القرية ، فيقدم فيها القرية على المستوى الانسانى العام ، بعد أن قدمها على المستوى البيولوجى ثم المستوى السيكلوجى ثم المستوى السوسيولوجى ، وهو يتخذها فى ذات الوقت جسرا للعبور الى المدينة ، معلنا عن انتقاله الى مستوى آخر من مستويات التعبير ٠

والمدينة التى نلتقى بها فى قصص صبرى العسكرى مدينة كسائر المدن ، ولكنه يتناولها من أكثر من زاوية ويطرحها من أكثر من منظور ، بحيث يعطينا فى النهاية الاحساس بالمدينة من حيث هى مدينة لا من حيث هى مدينة معينة أو مدينة بالذات ، فالمحكمة والصحافة والليل والزحام ، كلها ملامح حادة على جبين المدينة ، وكلها مداخل واسعة فى الطريق الى قلب المدينة ٠

وصحيح أن القصة المسماة « قديمة » ضعيفة الاحكام الفنى ، مسطحة المضمون الفكرى ، تكاد تخلو من أية معاناة اجتماعية ، فهى تنبثق من كواليس المحاماة ومكاتب المحامين لتطرح نفسها فى ساحة المحكمة أمام القضاء ٠ الا أنها تكشف لنا عن بداية اهتمام الكاتب بواقع المدينة ، وما

يحتويه هذا الواقع من تشابك فى العلاقات وتصادم فى المصالح واختلاف فى اسلوب التعامل مع الحياة ، وهو ما يتجلى واضحا فى القصة التالية لهذه القصة مباشرة ، وهى المسماة « كلام جرايد » التى تشى بتطور واضح فى صناعة القصة القصيرة ٠

والفكرة المحورية التى تدور عليها القصة هى أن اخبار السياسة ليست أكثر من وهم فى أذهان البسطاء ، اولئك الذين لا يقدمون فيها ولا يؤخرون ، وليس انشغالهم بها أكثر من ثرثرة على قارعة الطريق ، لأنهم ينظرون اليها على أنها كلام جرايد وانما الذى يعنى هؤلاء البسطاء هو ما يمس حياتهم مسا مباشرا ، حتى ولو كان مستشفى للعلاج أو ملجأ للعجائز ٠

ويمضى صبرى العسكرى فى تصوير قاع المدينة أو فى تجسيد تجربة المدينة من القاع ، فنراه فى قصته « **آخر الليل** » يعمد الى الواقعية الفوتوجرافية فى تصوير الأزقة والحوارى والشوارع ، ومن عطفة الطاحونة ، الى درب الابراهيمى ، الى شارع ابراهيم باشا ثم شارع الألفى حيث اعتاد الخواجة خريستو وابنه الصغير نيكولا أن يذهبا كل مساء ، لكى يبدأ الأب جولته على المحلات يعزف الموسيقى ، لأولئك الذين يجلسون وراء الشبابيك الزجاجية المفتوحة ، يتظاهرون بعدم الانصات للموسيقى ، بالاسترسال فى الحديث الذى لا ينقطع ، الى أن يدفع له بعضهم شيئا ٠٠ أى شىء تحت الحاح صوت الموسيقى ٠

ان صورة التغير الاجتماعى فى المدينة هى التى حرص عليها الكاتب فى هذه القصة ، وكأنما يرصف الطريق الى القصة التالية لها مباشرة ، لكى يقدم لنا دراما التغير الاجتماعى على مستوى المدينة ، بعد أن قدمه على مستوى القرية ٠

فهنا فى قصته « **البشر أعداد** » ينتقل صبرى العسكرى من قاع المدينة الى سطح المدينة ، لا ليصور الكادحين فى القاع ولكن الضائعين فى السطح، فالضياع فى الزحام حيث يجد الانسان من حوله الكل ولكن لا أحد ، هو المحور الذى ترتكز عليه القصة فى تصوير دراما التغير الاجتماعى ، وذات الصبى الضائع فى القاع رغم ليلة العيد ، هو الذى نلقاه هنا ضائعا فى السطح رغم عيد ميلاده ، فالكل يحتفلون ٠٠ يرقصون ٠٠ ويشربون ٠٠ وياكلون ٠٠ ويضحكون ٠٠ ويثرثرون ٠٠ ويعقدون الصفقات التجارية

والعاطفية ، كل هذا بمناسبة عيد ميلاد الطفل ، الطفل الذى لا وجود له بينهم على الاطلاق ٠

وهنا أيضا يعمد الكاتب الى تصوير الطقس الاجتماعى الذى يعيش فيه مجتمع السطح ، حيث الزحام ولا أحد ، وحيث الشعور بالوحدة فى جوف الزحام ، وحيث الاحساس بالضياع رغم وجود الآخرين ٠

وينضج التكنيك فى يد الكاتب بشكل واضح ، فيصفو الأسلوب ، ويتكثف الحوار ، وتبزغ التعليقات الفلسفية ، ويبدأ موقف الكاتب الفكرى يتخلق رويدا رويدا ٠٠ واسمعه يقول : « ولكن ذات الرداء الوردى ، مدت يدها لترفع الكأس الى شفتيها الرقيقتين ، كخط الفجر فى أفق الندى » ٠

ويقول « ولكن الحزن شىء فى القلب ٠٠ والابتسامات سرعان ما تضيع والحزن هو الذى يبقى ، لأنه ليس مجرد أثر على الشفاه » ٠

ويقول « وكانت البداية لكليهما صعبة بسبب ما بينهما من تشابه فى التكوين ، فكلاهما يميل بالغريزة الى المنح بسخاء وبغير حدود ٠٠ والميل الى المنح يقلل بالضرورة الرغبة فى الاخذ ٠ ومن هنا نشأ استعدادهما الدائم الى الاستجابة لا المبادرة » ٠ الى أن يقول وكأنما يصل بنا الى لحظة التنوير، التى تفضح لنا ظلمات هذا المجتمع أو بالاحرى هذه الشريحة من المجتمع ٠

« وانفضت الشلل ٠٠ وبدأ الضيوف يخرجون جماعات جماعات ٠٠ ومالت ذات الرداء الوردى ناحية زوجها ٠٠ لاول مرة تحدثت اليه ٠٠ ربما لأنه كان الوحيد الذى يعرف طريق البيت جيدا » ٠

ان قصة « البشر أعداد » هى نهاية مرحلة فى رحلة الكاتب القصصية داخل ارجاء هذه المجموعة ، مرحلة الانخراط فى تجربة المدينة تجسيدا لصورة الواقع الاجتماعى على مستوى القمة والقاع ، وكشفا للآثار النفسية والسلوكية التى أحدثتها دراما التغير وملحمة التطوير ، وهى تمهدنا للمرحلة الجديدة فى تطور الكاتب ، وهى المرحلة التى تقف بنا فى قصته « هى والقطة » على اعتاب العصر ، الى ان تسلمنا الى ما بعدها من القصص التى تقذف بنا قذفا فى جوف العصر ٠٠ حيث نلتقى بأنضج قصص هذه المجموعة على الاطلاق ٠

والملاحظ على هذه القصص الاخيرة ، هو محاولة الكاتب تكسير القالب التقليدى الذى جمدت عليه الواقعية شكلا ، ورفض الانحصار فى التجربة

المعاشية مضمونا ، ومحاولة الافادة من التجارب الجديدة فى كتابة القصة وبخاصة تلك التى جاءت متأثرة بتكنيك الموجة الجديدة فى السينما المعاصرة ، كما فى الافادة من روح السيناريو فى بناء القصة ، واستبدال فكرة الموقف الدرامى بالكادر السينمائى ، والاستغناء عن التتابع المنطقى بين الاجزاء بالتقطيع احيانا والمزج احيانا اخرى ، واستبعاد لحظة التنوير من أجل احداث الانطباع الكلى العام ٠

وربما افتقدنا الكثير من هذا كله فى قصة « هى ٠٠ والقطة » باعتبارها جسر العبور بين هاتين المرحلتين حيث تضطرب القصة بين عنصرى الحبكة والمفاجأة ، بين التقطيع والتتابع المنطقى ، بين الحرص على الوصول الى لحظة التنوير واعطاء الانطباع الكلى العام ، فضلا عن افتقادها لاى دلالة عامة تشى بروح العصر ، وبتحكم الكاتب فى الشكل الجديد للقصة الجديدة٠ وهذا على العكس تماما من قصة « اللعبة ٠٠ مبتدأ وخبر » التى تعد البداية الاكثر تبلورا لهذه المرحلة الجديدة ، ففيها نرى بصمات بيراندللو واضحة على جبين القصة ، حيث يلتقى الكاتب بأبطال قصته فوق الورق وفى جوف الحدث ، ويدور بينهم من الحوار ما يتناول قضايا الغد ومسائل الحياة ومشكلات العصر ٠

وليس بيراندللو وحده هو الذى نجد بصماته على جبين هذه القصة ، باعتبارها البداية الحقيقية للمرحلة الجديدة فى تطور أدبنا القصصى ، وانما كتاب الموجة القصصية الجديدة ايضا نجد لهم مثل هذه البصمات ، فالكاتب فى هذه القصة لا يتخذ من الاحداث موقف المندمج فيها المتعاطف معها ، وانما هو على حد تعبير ألان روب جرييه مثل « العنكبوت الساكن وسط نسيجه ، والذى لا يتدخل وانما يعكس ويسجل من المنطقة التى يقف فيها » ٠

وتفسير ذلك ان كتاب القصة الجديدة يحرصون على الوفاء بمنهج الوصف البحت للظاهرة ، مادامت مادة قصصهم لم تعد فى الذات ولكن فى الموضوع أى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء أو ما يسمى « بالشيئية » وبذلك تسقط فى قصصهم الذات الانسانية بما تنطوى عليه من أحداث تجرى فى الزمان ، ليحل محلها الشىء الموضوعى بما يتصف به من ثبات فى المكان ٠

ولما كان مضمون العمل الادبى هو الذى يختار شكله ، وكان هذا الشكل واضح التأثر بكتاب الموجة الجديدة ، فما ذلك الا لأن الكاتب قذف بكيانه كله

فى هذه المرحلة الى خضم العصر ، بكل ما يمور فى باطن هذا العصر من صراعات أيديولوجية وتناقضات سياسية ومشكلات اقتصادية ، تشكل ما أصطلح على تسميته بروح العصر ٠ والعصر كما ذكرنا هو المناخ الفنى الذى تعيش فيه هذه المرحلة من تطور الكاتب ، وليس العصر بمعناه السطحى الساذج ٠ عصر الهيبز والبيتلز والشورت الساخن ، ولكنه عصر الازمات والتحديات والتناقضات والثورات ٠٠ عصر الانسان ذى العدة ابعاد وليس الانسان ذو البعد الواحد على حد تعبير هربرت ماركيوز ٠

فعندما يقول بطل القصة لكاتبها « اكتبنا من خلال عصرنا » وعندما يرد عليه الكاتب ساخرا « عصر الهيبى والماكسى والشورت الساخن » يجيبه البطل على الفور : « بل وعصر الحروب والازمات ٠٠ عصر السياسة التى دخلت كل بيت ٠٠ والشعارات التى جرت على ألسنة الاطفال ٠٠ لماذا لا تذكر عصرنا الا بما ذكرت ؟ » ٠

وبمقدار ما تنقلنا قصة « **اللعبة مبتدأ وخبر** » الى جوف العصر واهتمام كاتبها بتصويره والتعبير عنه ، تنقلنا قصة « **احزان الشىء واللاشىء** » الى ملمح من أهم ملامح هذا العصر ، وهو صورة المرأة الجديدة بوجه عام ونوعية علاقتها بالرجل بوجه خاص ، وصحيح أن المرأة عند صبرى العسكرى هى المرأة العصرية التى تسعى للخروج نهائيا من بقايا الحريم ومن بقايا المعنويات القديمة ، ولكنها فى ذات الوقت ليست امرأة نزار قبانى التى جردها رجلها من قيودها واطلقها عارية فى الشوارع والفنادق والحانات ٠٠ ولا هى امرأة صالح جودت التى تؤمن بخلود البطن اكثر من ايمانها بخلود الروح ، والتى لا تجعل حريتها ترتفع عما فوق الركبة لكى تصل الى القلب ٠

كلا ، ان امرأة صبرى العسكرى امرأة اخرى ، امرأة تؤمن بحريتها الروحية اكثر وبحريتها الاجتماعية أعمق ، وتؤمن كذلك بأن هذه الحرية التى تحصل عليها بأظافرها الطويلة وليس بأحمر الشفاه ، انما تنمو معها اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ٠

وتصل هذه المرحلة درجة عالية من النضوج والاكتمال فى قصة « **اللعبة ٠٠ التى انتهت** » التى كان ينبغى فى ترتيب قصص هذه المجموعة أن تجىء مباشرة بعد قصة « اللعبة ٠٠ مبتدأ وخبر » لا لانها من ذات النسيج الاسلوبى والتكنيكى ، ولا لان الكاتب أشار اليها فى هذه القصة عندما قال على لسان احدى الشخصيات « لقد بدأت اللعبة ٠٠ وكان لابد للعبة ان تنتهى٠٠

لكل لعبة مبتدأ وخبر » ولكن لأن « اللعبة التى انتهت » هى الاستكمال الفكرى والسياسى على مستوى المضمون لقصة « اللعبة مبتدأ وخبر » التى اكتمل فيها الاسلوب والتكنيك على مستوى الشكل ، فهنا يطرح الكاتب مأساة العصر أو جانبا هاما من جوانب هذه المأساة تلك التى يراها فى ظاهرة الاغتراب ٠٠ اغتراب الانسان عن ذاته وعن ذوات الآخرين الأمر الذى يدفعه الى استخدام اشكال شتى من القهر والتسلط وفرض الذات على بقية الذوات، مما يؤدى فى النهاية الى الاحساس بالضمور واليأس والضياع ، وما يترتب على ذلك الاحساس من موت وهزيمة وانسحاق ٠

يقول الكاتب مبديا رأيه فى موقف المهرج حسين من فرض ارادته على الجمهور ، انه لو توقف عن الدوران لحظة لتعرف على الحقيقة ، غير انه ظل يدور كالنحلة ٠ وفى رأيه أنه كلما كان يدور كان يفقد الاحساس بالزمان والمكان ، وفقدانه لهذا الاحساس معناه الاحساس بذاته فقط ، وهذا هو بداية السقوط والانكسار ٠ وهو بعينه ما حدث لحسين مهرج السيرك ، لم يكف عن الدوران ، وبالتالى لم يتعرف على الحقيقة ٠٠ الى أن يجبره الصبى فرج على التوقف عن الدوران ، ولكنه استخدم لذلك اسلوبا قاسيا ٠٠ استخدم السكين الذى يلمع فى الظلام ، فها هو ينزل من فوق الحلقة ويطلعه على الحقيقة ، ويدرك المهرج العجوز حقيقة المأساة ، فيصرخ بأعلى صوته :

« أنت واهم يا فرج ٠٠ لا تصدقنى ؟ تصر على قتلى ؟ أنت أكبر مغفل فى الدنيا يا فرج ٠٠ لست أناالعقبة يا فرج ٠٠ انها اللعبة وقد انتهت ٠٠ لم تعد تناسب العصر ٠٠ هل فهمت ؟ » ٠

وكان حتما ان تقع المأساة وأن يموت المهرج حسين وان يختلط الحابل بالنابل داخل السيرك ، ليصيح أحد الجمهور ( مات المهرج ) ويرد آخر « يسقط المهرج » ، وبذلك تنتهى اللعبة ، اللعبة التى لم نعرف جيدا متى وكيف بدأت ؟ ولكننا نعرف تماما متى وكيف انتهت ؟ ٠٠

ولكن ترى هل ماتت الاحلام بموت المهرج ؟ ٠٠ وهل هدأت زمجرة الأنوار بعد أن ابتلع البحر اللؤلؤة المفقودة ؟ وهل ضاع الجيل الغاضب ولم تكن اللانهاية التى خرج من الشاطىء المهجور لاستشرافها الا حافة الهاوية ؟ وهل يعاود السباحة فى البحر والطيران فى السماء ، أم أن السماء والبحر نفسيهما قد عادا الى نبعهما الاول ٠٠ حيث الهيولى بدون الصورة ، وصباح الخلق الأولا يلتقى بفجر مسائه الاخير ؟

ان قصة « شنق رجل فى حدوة حصان » تشى بهذا كله ، ففيها نلتقى بالفكر وقد تحطم على قارعة الطريق ، والنضال وقد استحال صعلكة فى المقاهى ، والجيل الغاضب وقد ابتلع غضبه وأصبح جيلا ضائعا يعانى الغربة والغرابة والاغتراب ·· وحتى الجيل الطالع انفصم عن هذا الجيل ولم يعد يعنيه فى قليل أو كثير · أجل : لقد انتهى عصر الفرسان ، كما صرخ بطل القصة وهو أليم ، ولم يعد أمام الفارس القديم سوى حفنة من الأحلام ·· لا ·· ولا حتى الأحلام ·· فالأحلام لا تفى بثمن القهوة التركى ولا البيرة الدانماركى ·· والليرة هى الليرة ·· قيمتها محفوظة ·· وان هبطت قيمة الانسان فى بورصة هذا العصر ·

اجل ضاعت الأحلام من بين يدى الفارس القديم ، ولم يعد يرى أمامه رمحا ولا سرجا ولا حصانا · كل ما تخلف من آثار المعركة هو ، الحدوة ·· حدوة الحصان · وحتى حدوة الحصان فقدت معناها القديم ، لم تعد رمزا للفأل الحسن ، ولكن أداة لشنق الفارس القديم ·

ولكن فى قصة « **قبل ان يغيب القمر** » وقصة « **الموت دائما فى الفجر** » من قصص المجموعة الأخيرة « **الملهى الليلى** » يلقى الفارس بوصيته ، ووصيته ان الحب هو اليقين الوحيد ، وان القبلة هى مرادفها اليتيم ، فالسحب الكثيفة والأمواج المتلاطمة والأعاصير الهادرة تستكين أحيانا كثيرة فى احضان شمس دافئة أو قمر مضىء ·

وهكذا تعود الرومانسية من جديد ينبوعا لادبنا القصصى ، ولكن فى مستوى أكثر تعقيدا وأشد تركيبا ، فهى ليست الرومانسية الحالمة فى مقابل الواقعية الساذجة ، ولكنها الرومانسية العصرية فى مقابل الواقعية الجديدة، وهى الرومانسية التى عادت من جديد فى هذا العصر ، وعلى يد كاتب مثل اريك سيجال فى قصته المشهورة « قصة حب » ينبوعا لا ينضب لفن الرواية والقصة القصيرة ·

ولكن ·· هذا العود الرومانسى كما يقول الدكتور لويس عوض أتراه نوعا من الاحتجاج على طغيان الواقع على المثال ، أم تراه يأسا من الواقع على مستوى المضمون ومن الواقعية على مستوى الشكل ، وحنينا الى الرومانسية فيما يشبه حركة الاحياء الرومانسى ؟ ·

فى تقديرى ان حنين صبرى العسكرى الى الرومانسية فى مجموعته القصصية « الملهى الليلى » لا ينبغى أن يؤخذ على أنه خلاص فردى وملاذ

واحدى ، وكأنى به أوزيريس تجمع أشلاءه ليتم بعث هذا الاله من جديد ، رمزا لبعث الرومانسية المصرية بعد طول موات · ولكن باعتباره جزءا من حركة أشمل جرت فى حياتنا الادبية فى مطلع السبعينات وهى حركة الاحياء الرومانسى ·

وصحيح ان الزحف الرومانسى الذى شهدته حياتنا الادبية فى السنوات الاخيرة بعد ان بلغت الواقعية ·· الاجتماعية والاشتراكية قمة مدها الثورى على امتداد الستينات ، ثم عادت الى الانحســار امام المتغيرات السياسية والاقتصادية ، بل والاجتماعية التى تلت وصاحبت حرب العبور المجيدة ·

صحيح ان هــذا الزحف الرومانسى كما يقول الدكتور لويس عوض ظهر بعضه مقنعا ، وظهر بعضه الآخر سافرا ، فى الوقت الذى ظهر فيه بعضه الآخر مختلطا لا نكاد نميز فيه ذلك الاتجاه · فالنظرة الفاحصة لا يفوتها هذا الحنين الرومانسى فى «ارغول» حسين عفيف ، وفى شجر صلاح عبد الصبور الليلى ، وفى دفتر ألوان فتحى سعيد ، وفى مرثية عبد المعطى حجازى للعمر الجميل ، وفى عيون فاروق شوشة المحترقة ، فضــلا عن جبرانيات ثروت عكاشة التى حاول فيها ان يبعث جبران امام الجيل الجديد ·

ولا يفوتنا ايضا ادراك هذا الحنين الرومانسى فى نثرنا الادبى لا فى الشعر وحده ، فها هو مساء يوسف الشارونى الاخير ، يسفر عن وجهه الرومانسى ، بل نكاد نطالع هذا الوجه الرومانسى فى روايات نجيب محفوظ الاخيرة ، رغم غلبة المعمار الكلاسيكى على اعماله بوجه عام · وبخاصة « حب تحت المطر » و « الحب فوق هضبة الهرم » و «عصر الحب » ·

وفى قصص مصطفى محمود وان تزيا مضمونها الدينى بزى الصوفى الجديد وبخاصة « نقطة الغليان » فضلا عن حب الروائى محمد جلال فى كوبنهاجن ، وسباحته الطويلة فى بحر من الحب ، بل وفضلا عن توفيق الحكيم نفســه فى رحلة الربيع والخريف · وما لى أنسى عميد أدبنا العربى طه حسين فى آخر اعماله الروائية « ما وراء النهر » ·

وكائنا ما كان التكهن بمصــير هذا الاحياء الرومانسى فى حيــاتنا الادبية ، نظرا لتعقد حياتنا الجديدة فيما بعد الحرب ، وفى كنف السلام ، ونظرا لانفتاحنا على متغيرات ثقافية جديدة ، يحدث فيها التلاقى بين أعرق تراثين ·· العربى والعبرى ، فالسؤال الذى يطرح نفسه الآن ، ونحن بصدد

هذا البعث الرومانسى الجديد ، هل جاء تعبيرا عن ثورة المثال على الواقع، والروح على المادة ، وحرية الانفتاح على قيود الانغلاق ، وهذا هو الوجه الايجابى والخلاق فى كل انطلاق رومانسى ؟ أم تراه تعبيرا عن خيبة الآمال التى قذف بها الموج على الشاطىء ، وعن الانسحاب المهزوم أمام الواقع فى شرانق الأحلام ؟

يقول كاتبنا صبرى العسكرى فى قصته « قبل ان يغيب القمر » للمرأة وهو يحاورها :

ـ تحملينى الليلة ٠

ـ ارهقتناك ٠

ـ زمنى أرهقنى ٠

ـ لست عجوزا ٠

ـ أين جيل منهزم ٠

ويعود فيقول فى قصة « الموت دائما فى الفجر » ربما لنفس المرأة أو لامرأة أخرى أو لأى امرأة :

ـ هل تعرفين ٠٠ ؟ الرجال يحتاجون للنساء اكثر فى زمن الحرب ٠

ـ ولكننا لسنا فى حرب ٠

ـ ولسنا فى سلم ٠

ويقول الكاتب معلقا أنها سحبت يدها من يده ، ولم تشعر بمأساته ٠٠ وانه بدأ فى نظرها كمن يمثل انه فى مأساة ، وتلك هى مأساة المأساة ٠٠ أن يعانى البطل المأساة ، ويتصور الآخرون انه يمثل المأساة ولا يعانيها ٠٠ وانه كما الشاهد على قبر عصر مضى ، فى الوقت الذى يكون فيه شهيدا أو واحدا من شهداء هذا العصر ٠

ولكن ماذا يبقى للفارس القديم وقد غدا بطلا بلا معركة ومناضلا بلا قضية وثائرا بلا ثورة ؟ الغربة والاغتراب والضياع فى الملهى الليلى ، وفى سرداب الحب الطحلبى ٠

وهل امعن فى الغربة من أن يكون الملهى الليلى فى القاع لا فى السطح، فى البدروم ، وهل امعن فى الاغتراب من أن يتخيل نفسه سلطانا فى قصر ، سلطانا من سلاطين الف ليلة وليلة ؟ ٠٠

وفى الملهى يلتقى بمضيفة سمراء « بلون طمى النيل الذى كان » ويمارس معها الحب الطحلبى ،حب اولئك الذين فقدوا القدرة على الحب ٠ « ود لو لمس سلسلتها الفقرية ، كان لها غور ٠ تخيل انه دلق فيه كأسا من النبيذ ٠ راح يرشفه بتلذذ ، شعر بطعم الملح فى شفتيه » ٠

ويتمادى الكاتب فى تجربة الغربة والاغتراب ، فلا يكتفى بعبث الأشياء ولا بالضياع فى جسد المرأة ، ولا بوليمة الجنس يغرس فيها اصابعه ، ولكنه يتخيل نفسه مغتربا داخل الرحم ، وكانما تملكته روح أوديب ، العائد الى الرحم أبدا : « ليتنى الان فى داخلك ٠ لم اولد بعد » ٠

وما أن يفيق الكاتب من خياله ويبحث فى داخله ، حتى يجد أن كل شىء قد مات ٠٠ وهيهات أن يبعث فيه صوت المرأة الحياة من جديد :

ـ انت تحملنى عذابك ٠

ـ وانت تصنعين عذابى ٠

ـ سمها لعبة ٠

ـ ليس لى دور ٠

ـ انت اللعبة ٠

قالتها المرأة عابثة ، ولكن لعبة العبث التى بدأت كان لابد لها أن تنتهى ٠ وكان لابد للمرأة أن تكون هى النهاية ، نهاية اللعبة ، لم تفطن اليه وهو يصوب مسدسه الى بطنها العارى ، ولم تدرك انه اطلق عليها الرصاص ، لانها كانت قد ماتت ، ولم يكن ما حدث اكثر من مجرد « حادث فى الملهى الليلى » ٠

راحت المرأة وبقى الرجل ، أو بالاحرى ماذا بقى من الرجل ؟ مجرد « شراع فوق سطح راكد » وهو عنوان القصة التى يكاد يتجرد فيها الكاتب من عنصر الوصف أو السرد مكتفيا بعنصر الحوار ، وهو الحوار الذكى اللماح ، الذى يجيد الكاتب اطلاقه كما طلقات الرصاص ، فاذا به يوجز المعنى

ويلخص الفكرة وذلك فى أوجز عبارة ، والمعنى الذى يؤكده الكاتب هو العقم والجدب والقحط ، عقم الجيل الذى عـانى حرب ١٩٤٨ ، حرب الاسـلحة الفاسدة ، وجدب الجيل الذى ذاق حرب ١٩٥٦ حرب العدوان الثلاثى ، وقحط الجيل الذى تجرع حرب ١٩٦٧ حرب النكسة أو الهزيمة ، تقول له المرأة التى تحاوره : « عودك أخضر » فيرد عليها « نتاج القحط » ٠

ولا ينضح هذا المعنى على لغة الحوار ، ولكنه ينضح كذلك على طرفى الحوار ، فالرجل والمرأة هنا ليسا رجلا وامرأة ، وانما هما شخصان ٠ مجرد شخصين ، فالرجل بدون الذكر والمرأة بدون الانثى ، ألم تقل له وهما فى ملهى ليلى آخر « لم نأت هنا رجلا وامرأة » فما كان منه الا أن اجابها « وقت الموت تتساوى الأشياء » ٠

ويا للمأساة عندما تتساوى الاطراف ٠ ٠الواقع والخرافة ، الحكمة والجنون ،الاوج والحضيض ، الحياة والموت ، أليس معنى هذا أن الانسان قد عاد وجها لوجه أمام طلاسم الكون ؟

ويزيد الصـورة بشاعة ان يشـيخ الشـاب قبل الاوان ، فتغدو أيامه الحاضرة بل حاضره كله وكأنه مرثية للعمر الجميل ، لقد جفت كل مصادر الماء الذى يمكن به اطفاء الحريق ، حتى الطوفان الذى هو الامل الوحيد الباقى لظهور الانسـانية الجديدة ، ييأس الكـاتب هنا من مجيئه لاطفـاء الحريق :

ـ لم يعد شىء يجدى ٠

ـ الانهار لا تصب فى المنبع ٠

ـ والتيار يحمل الغرقى ٠

ـ فلتبق شراعا فوق السطح ٠

ـ سطح راكد ٠

أما وقد غدا شراعا فوق سطح راكد ، فليس أمامه الا أن يقيم حوارا حول حاجز من حقيقة ووهم ، فها هو يفتقد المرأة التى كانت تمثل له كل شىء، والتى لم يعد يرى غيرها امرأة اخرى ٠ وعندما يقول له صاحبه وهو يحاوره من هى ٠٠ تلك التى تأخذك بعيدا ؟ يرد عليه بأنها ليست ليلى العامرية ،

وليست كليوباترا ، وليست غادة الكامليا • « انها شيء يسرى فى نظرتك للدنيا •• انها الاهك الموحى » •

وفى مثل هذه الرؤيا القاتمة ، لا فرق بين الحرب والسلم ، ولا فرق بين هزيمة وانتصار ، فاذا كان صوت الموسيقى عاليا فطبول الحرب صوتها أعلى ، ولم يخرج من الحرب الا الاشباح ، وعندما تعود الاشباح الى ديارها يتعرف كل شبح على قبره •

أجل •• حقيقة أو وهم ، لا يهم وانما المهم انه فى زمن الحرب تنقطع كل الاوصال وتنفصم كل الاشياء ، فلا يعود ثمة مجال لعلاقات موصولة ، كلها علاقات مهترئة ، لا تكاد تبدأ حتى تنتهى ، كلها علاقات بين رجل وامرأة وكأنما هو ارتداد الى فجر الخليقة الاول حيث يتجرد كل شيء من كل شيء ، وهذا ما وفق الكاتب الى تصويره فى قصص هذه المجموعة « الملهى الليلى » فنحن لا نكاد نتعرف على اسم رجل أو امرأة ، ولا نكاد نجد علاقة تبدأ لكى تستمر ، وانما هى تبدأ لكى تنتهى ، أولا تكاد تبدأ حتى تنتهى ، واللقاء هنا بين الرجل والمرأة أو بين أى رجل وأية امرأة ، ليس لقاء العاطفة العطشى الى الحب والاحساس الجائع الى الجنس ، وانما هو لقاء التوتر فوق حد الموسى أو حافة الهاوية • يقول كاتبنا للمرأة التى تحاوره فى قصته « **الرجال يعرفون من أصواتهم** » • « الرجل تصلبه نظرات المرأة » فترد عليه المرأة « لابد انك صلبت كثيرا » فيرد عليها قائلا « « من قديم والرجال يصلبون ، فى الحروب والمضاجع عندما يصلب الرجل ينغرس فى الارض » •

هذا الاعتراف الذى يدلى به ذلك السيد العصرى فى قصة « الرجال يعرفون من اصواتهم » يقابله فى قصة « **اعترافات سيدة عصرية** » اعتراف مماثل ، فالحرب عند الكاتب لا تفرق بين رجل وامرأة ، انها الحياة على حد الموسى أو على حافة الهاوية ، وها هى ربة الحب تفك حمالة ثدييها وتضاجع اله الخمر ، لأن شرنقة الليل سوف تتفتح حين يبدأ النهار ، والنهار فى ليالى الحرب يموت قبل الاوان ، ولا يبقى سوى « الملهى الليلى » شهادة العصر على زمن الحرب ، حيث يصمت صوت الانسان ، ولا يسمع الا عـواء البشر : « ليس جديدا ما أفعله ، جميع من شربوا قبلى فعلوا نفس الشيء » •

وتمضى السيدة العصرية ، تدلى باعترافها : « هل جربت أن تفقد انسانا وهو معك ؟ أنا جربت ، يقولون البعد يحمى الشوق للرجل ، نسوا أن الخوف من البعد يقتل أحاسيس المرأة » •

ويموت الاحساس فى المرأة ، وفقدان الوعى لدى الرجل ، يختفى صوت الحكمة ويخلى مكانه لفحيح الخرافة ، ويرتد الانسان الى حلمه البدائى الاول ، حلم الوصول الى ذلك القصر البلورى وسط الغابة المحملة بشتى الثمار المحرمة ، ولكنه ليس الحلم الوردى الجميل ، وانما هو الحلم الملوث بخمر الفزع من المجهول ، الذى يدفع الرجل الى قراءة طالع المرأة ، قراءته لا من راحة يدها ولكن من بطن قدمها : « بهره بياض بطن قدمها اليسرى خيل اليه انها لم تطأ ارضا من قبل ، كانت ملساء الا من خط غائر ، قرأ لها الطالع · شعر بالاشفاق عليها » ·

ولكن ·· الاشفاق عليها من ماذا ؟ من النهاية التقليدية لذلك الموضوع العصرى ، فأحلام الفنان لم تمت بالسكتة القلبية ، ولا طائر الشر المسحور سرق أحلامه وهو نائم على الوسادة يغازل القمر ، ولكنها « اللانهاية » التى خرج من الشاطىء المهجور لاستشرافها فلم يجد امامه سوى حافة الهاوية ·

« فى تلك الليلة كان قد امتلأ الى آخره ، لم تعد رأسه قادرة على احتمال افكاره ، احس بها تكاد تنفجر ·· وضغط بشدة على الفرامل ، فاستطاع دون قصد حقيقى ان يمنع سيارته من الارتطام بالسيارة التى كانت قد توقفت أمامه فجأة ، بسبب زحام السيارات على طول الطريق » ·

وانطلق صوت المرأة الجالسة الى جواره : « فيم العجلة » ؟ ولم يرد فكان ردها : « انتحر وحدك ·· لا أريد أن أموت » ·

ويقول الكاتب على لسان بطله انه حقيقة لم يفكر فى الانتحار ، ولكن ما البديل ؟ ·

البديل كما يقول عنوان قصة « **الرجل فى زمن الغربة** » وكيف لا يكون رحيل ، وكل شىء وصخر أجرد وأصداء من نعيب البوم ، وكأن ما جرى على طروادة وبابل ونينوى فى العصر القديم سيجرى ايضا على القاهرة فى العصر الحديث · وبين عزلة المثقفين وعربدة الشهوانيين يتعرى كل شىء ويغترب الانسان حتى عن مسقط رأسه ، حتى عن بلده وعن موطنه الانسان ، ومن التمرغ المحرم فى رغام الحواس يبدو الانسان وقد خلا من أى ايمان ، وكأنما يردد أشعار الشاعر الانجليزى لوس ماكنيس :

« طبول تدق ··

أوتار من أحشاء الحيوان ··

ولتدر السموات كمائدة الروليت ..

فسنلعب الروليت بالنجوم ..

أو نعاقر بنت الحان عند باب الجلاد » .

ولم يكن عبثا أن يختار البطل أثينا يلقى عليها بمرساته ، حيث أفلاطون وأرسطو وزينوفون وآلهة اليونان ترنو اليه بعين الحكمة وهو غارق فى الملهى الليلى ، كمن يستشعر سلاما أبديا فى عالم معزول عن المشكلات . ويجيئه صوت المرأة أية امرأة ، تتلقاه باعتباره زبونا أى زبون :

– لا تبدو من أثينا . ربما كنت من الشمال .

– لا . من الجنوب .

– من الجزر . ؟

– من مصر .

– يا الهى ، أنا ايضا مصرية .. من شبرا .

– يا لطول المسافة .

– وطول الزمن .. يخفف عنى أنى أرى مصريين بين الحين والحين .

– اصبحنا عالميين .

بل غرباء ، ويا لثمن المأساة عندما يلتقى الغريب بالغريب وحينما يفترق الغرباء ، ان لقاء الغرباء لا يسفر الا عن مائدة عشاء أخير . وفراق الغرباء لا يترك من آثار الا « سكينا على مائدة العشاء الأخير » فها هو كاتبنا صبرى العسكرى أو بالاحرى بطل الكاتب ينهى مشاغله مع الدنيا ويعقد مع نفسه صلحا منفردا ، فلا يحاور سوى ذاته ، ولا يستمع الا لصوت الصمت فى داخله . « منذ وقت قصير ، وهو يكتفى بالحوار مع نفسه ، انها تستجيب لافكاره بأسرع مما يستجيب الآخرون ، وحواره مع الآخرين لم يعد يجدى ، لم يعد أحد يسمع أحدا » .

واحتفاء بذلك السلام الذى زرعه مع نفسه زرعا ، قرر أن يدعو نفسه للعشاء ، قبل أن يختفى العالم ، وعلى مائدة العشاء تذكر أنه ابن جيل آخر . ليس عجوزا وليس شابا ولكنه ابن جيل آخر ، جيل لا يضع بذوره فى الجيل الذى بعده ، جيل أعياه التحليق فى الفضاء ، ولم يعد يقدر على الالتصاق

بالارض · جيل بدا له كما الممثل الفاشل فى مسرحية رديئة · وهكذا ··
وهكذا · « كل الاشياء باتت تذكره بانه مقطوع من شجرة ، لم تعد له جذور ،
ولم يعد قادرا على الاثمار ، جيله هو الآخر اصبح تائها فى عالم الغربة » ·

وكان ذلك السكين ذو النصل الحاد ، الذى لمحه بين الاطباق ، وبرق
السكين فى ذهنه وظل يبرق ، والعشاء معد ، وظل العشاء معدا ، فقد كان
هو العشاء الاخير ·

وكان يمكن لهذه المجموعة القصصية ان تنتهى بهذه القصة « سكين
على مائدة العشاء الاخير » باعتبارها مرايا عاكسة للآثار النفسية والروحية
المترتبة على حالة الحرب ، وكان كل قصة حلقة فى سلسلة تنتج عما قبلها
وتؤدى الى ما بعدها ، فيما يمكن وصفه بالرؤية الروائية التى تزيت بزى
القصة القصيرة ، فكل قصة من قصص هذه المجموعة « الملهى الليلى » تكاد
تكون فصلا فى رواية ، فالابطال هم الابطال ، أو بالاحرى البطلان هما البطلان
والظروف هى الظروف ·· والمناخ النفسى أو الطقس الروحى هو ذات
الطقس وذات المناخ ، ولذلك لم يكن عبثا بل كان عن قصد وارادة ان اختار
الكاتب لمجموعته القصصية اسما عاما شاملا ، ليس بالضرورة اسم قصة
بعينها من قصص هذه المجموعة الا وهو « الملهى الليلى » ·

غير أن صبرى العسكرى وكانما شاء ان ينتقل بنا الى الشاطىء الآخر
من القضية ، قضية الحرب ، فقدم لنا فى قصته قبل الاخيرة « رجلا وامرأة لم
يشتركا فى الحرب » وعنوان القصة من قبيل الخدعة الحربية لانه فضلا عن
جو الحرب الذى عاشه هذا الرجل وعاشته تلك المرأة فالنتيجة واحدة ، وهى
ان الحرب طوفان يغرق الجميع ·· من اشترك فيها ومن لم يشترك · لان
السلام فى ظل الحرب ليس الا سلاما مدججا بالسلاح ، أو هو نوع من الهبوط
الاضطرارى ، كهذا الذى اضطر اليه بطلا هذه القصة قبل الاخيرة ، فها هى
المرأة تقول للرجل ، وقد وضعت ذراعيها حول كتفيه وضمت نفسها اليه :
« لم نفعل شيئا لنموت » ولم يكن رد الرجل الا هذه العبارة الموجزة التى
تقطر حزنا واسى : « ولم نفعل شيئا لنعيش » ·

وتلك هى اقصى درجات المأساة ، أن يستوى الطوفان ، فلا يعود ثمة
شىء يهم ، لأنه بانتفاء اليقين يستوى الخير والشر ، الفضيلة والرذيلة ، الحق
والباطل ، الجمال والقبح ، بل تستوى الحياة والموت ·

وفي مثل هذه الرؤية القاتمة لا فرق عند كاتبنا بين الحرب والسلم ، ولا فرق بين هزيمة وانتصار ، فالحرب تمزق المهزوم والسلم يمزق المنتصر والكل عائد كما الاشباح ، عائد من موت الحياة الى حياة الموت ، فالنجوم كما تقول القصة الاخيرة من قصص هذه المجموعة لاتسقط فى الايدى ·

ولكن هل معنى هذا أن الكل باطل وقبض الريح ، لان كاتبنا قد جرد الانسان حتى من نعمة العزاء فى اليقين ، أى يقين ؟ ·

ليس تماما ، ذلك لان قصص « الملهى الليلى » وان خلت من الامل ، الامل فى الدنيا على طريقة اليساريين ، والامل فى الآخرة على طريقة اليمينيين ، الا أنها توحى بالخلاص · على أن يكون الخلاص على أيدى جيل آخر ، وفى عصر آخر ، ذلك لان قصص صبرى العسكرى ليس لها بطل بعينه ولا تستهدف شخصية بالذات ، وانما بطلها العصر أو روح العصر · وقد حاول صبرى العسكرى من خلال مجموعته الاولى « دعوة الى الحب » التى أرخ فيها للخمسينات · ومن خلال مجموعته الثانية « اللعبة التى انتهت » التى أرخ فيها للستينات · واخيرا من مجموعته الاخيرة « الملهى الليلى » التى أرخ فيها للسبعينات · حاول من خلال قصصه جميعا ان يكون شاهد اثبات وايضا شاهد نفى على هذا العصر ·

# في القصة القصيرة

# جيل ما بعد يوسف إدريس

لئن كان عام ١٩٦٨ عاما بارزا فى تاريخنا السياسى والاجتماعى ، لانه العام الذى تلا النكسه مباشرة ، وفيه خرجت النفس العربية مما كانت تعانيه من دورا روحى عنيف ، وزلزال باطنى أشد عنفا · خرجت لتعيد النظر فى جذورها الأصيلة وتجمع شتاتها من جديد ، عاقدة العزم على أن تبتعث كوامن القوة فيها ، وأن تكشف عن روحها الثورى الدفين ، مؤمنة أشد الايمان أن النكسة وان شوهت أجزاء من الجسد العربى الا أنها لم تشوه شيئا من روحه ، وأن القضية ليست قضية جيل بعينه ، وأنما هى قضية أجيال بأسرها ، لأنها فى أسبابها الأولى وغاياتها البعيدة قضية فكر ومعركة حضارة ···

أقول أنه اذا كان عام ١٩٦٨ عاما بارزا فى تاريخنا السياسى والاجتماعى لهذا كله ولكثير غيره ، فهو عام بارز كذلك فى بعض جوانب حياتنا الثقافية ، وربما كان أهم هذه الجوانب هو جانب القصة بعامة والقصة القصيرة بوجه خاص ، فكتاب القصة القصيرة كانوا اكثر من غيرهم انفعالا بالنكسة ، وكانوا أسرع من غيرهم فى التعبير عنها ، اذ راح جيل بأسره من شباب القصة القصيرة يفكر فى أسباب الكارثة ودلالتها ، ويفكر أيضا فى الفكرة العربية فى محاولة التعرف على حاضرنا من ماضينا ، معالجة لنواحى ضعفنا ، وتأصيلا لأسباب قوتنا ، استعدادا لمعركة المصير ·

وكان طرح شباب القصة القصيرة لهذه الاسئلة ومحاولتهم الاجابة عنها ، هو ما جعلهم جميعا يندرجون تحت عنوان واحد ، ويحملون لافتة واحدة ، كتب عليها جيل ١٩٦٨ أو « **الجيل الروحى** » الذى ثار على القوالب التقليدية فى كتابة القصة ، وراح يدعو الى فن قصصى جديد ، يعبر عن الجراحات الاقتصادية والسياسية التى أحدثتها النكسة فى جسد مجتمعنا ، ويعبر فى الوقت ذاته عن قدرة النفس العربية على تجديد شبابها الفنى ، واستعادة نفسها من جديد ·

على أنه لم يكن يمكن لشباب الاتجاهات الجديدة أن يفاجئوا الحركة الأدبية بتطويرهم الهائل لشكل القصة القصيرة ومضمونها على السواء ،

ما لم تمر القصة بتلك الأزمة العصيبة التى مرت بها ، نتيجة لتحول كتابها من جيل الوسط الى الكتابة للمسرح ، فى الوقت الذى كف فيه كتابها من جيل الرواد عن العطاء ، وقصارى ما كانوا يعطونه هو تجاربهم القديمة المتكررة التى تتخذ من ذكريات الماضى مضمونا ، ومن الاطر التقليدية شكلا ، وتقصر عن مواكبة التيارات الطليعية فى العالم من حولنا ، قصورها عن اللحاق بواقعنا الحضارى الجديد ٠

فبعد رحلة طويلة وشاقة عبر التأليف الابداعى فى القصة القصيرة منذ ان نبت هذا الفن على ضفاف ثقافتنا الحديثة والمعاصرة ، بسيطا وليدا كأى نبات جديد ، وبالتحديد منذ اواخر القرن التاسع عشر ، عندما ظهرت الصحافة وانتشرت على نطاق واسع ، وكان لها اكبر الأثر فى نشأة القصة القصيرة لأنه كما كان للتمثيلية مسرحها ، وللشعر ندواته ، كان لابد للقصة القصيرة من صحافتها التى تتمدد فيها ، وتصل من خلالها الى الجمهور ٠ وصحيح أن القصة القصيرة عندنا بدأت بسيطة ساذجة اذ كانت من حيث المضمون منبرا للوعظ والارشاد ، وكانت من حيث الشكل خطابية النبرة مهزوزة الصورة ضعيفة الاحكام الفنى ، ولكن الصحيح أيضا أننا لا نستطيع أن نطبق أحكامنا الفنية الناضجة على الارهاصات الأولى للقصة القصيرة ، وحسب أصحابها أنهم دكوا الأرض ورموا الاساس ، حتى أخذ البناء الوليد يعلو ويكبر ، متخلصا من المنبرية والخطابة عند محمد تيمور ، متجها نحو المضمون الاكثر تحديدا والشكل الاكثر أحكاما عند أخيه محمود تيمور ، الذى يعد بحق الرائد الأول لهذا الفن ٠

على أن القصة القصيرة من بعد هذا الرائد سرعان ما خطت خطوات فسيحة فى طريق التطور ، كان يزداد فيها حظها من الفن كلما ازداد تعمقها للواقع ، ومن خلال تطور نظرتنا الى هذا الواقع ظهر للقصة القصيرة اكثر من تيار واكثر من أتجاه ٠٠ سواء من حيث المضمون أو من حيث التناول ، الى أن بلغت ذروتها عند يوسف ادريس الذى تبلور على يديه هذا الفن شكلا ومضمونا ، وتعبيرا عن واقعنا الاجتماعى ، وتأصيلا له فى وجداننا الحديث٠

ولكن هذا الفن بعد أن حقق ذلك كله اذا به فجأة يمر بأزمة قلبية حادة تسكته عن النبض والخفقان ، واذا بهذه الأزمة تبلغ ذروتها فى طوالع العام الذى ذكرناه ، حيث ظهرت بوضوح فى اتجاه الكثرة الكاتبة من جيل يوسف ادريس الى الشكل المسرحى بدلا من شكل القصة القصيرة ، الامر الذى

دفعنى دفعا الى اطلاق صيحة الاسف الحزين عندما قلتها بوضوح وصراحة : « **القصة القصيرة عندنا ماتت ، ولم يبق لها الا ان تدفن أو تحنط وتوضع فى متحف التاريخ الثقافى ، ولم يبق امام النقاد الا أن يترحموا عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء** » ٠

والواقع اننى لم أحاول تسطيح الظاهرة ، ظاهرة اختفاء القصة القصيرة بارجاعها الى أسباب وهمية أو واهية ، فيها من التفاؤل ما يكاد يصل الى درجة السذاجة ، ومن الاعتساف ما يبتعد بنا عن تصوير الواقع ٠ فلم يكن يكفى أن تظهر مجموعة أو مجموعتان أو حتى ثلاث مجموعات لأقول مع المتفائلين ان القصة القصيرة لاتزال بخير ، وان تيارها لم يتوقف عن الجريان ، فالمجاميع التى ظهرت فى تلك الآونة لم تكن تشكل موجات فى تيار أكبر ينتظمها ، ولا كانت دوائر صغيرة فى حركة أعرض وأعمق ، وانما كانت فى أسعد حالاتها انفعالات فردية تعبر عن أصحابها أكثر مما تعبر عن اتجاه أدبى غامر ، وتصدر عن ذواتهم أكثر مما تصدر عن الوجدان الجمعى بعامة ٠

أما دعاة التفكير العلمى من ذوى النوايا الطيبة ، فلم يكن يكفى كذلك أن يفسروا ظاهرة اختفاء القصة القصيرة بتعقد التعبير الفنى نتيجة لتعقد حياتنا الحضارية ، فالقصة القصيرة لأنها عنصر أدبى بسيط كانت تعكس حياتنا الاقل تعقيدا ، بعكس المسرح الذى هو بناء أدبى مركب من مجموعة من العناصر ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يجىء هذا الشكل الفنى ليعكس تطورنا الحضارى فى الوقت الحاضر ٠ ولم يكن هذا التفسير بدوره الا تفسيرا ينطوى على طيبة القلب أكثر مما ينطوى على سلامة الفكر ، لأن حضارتنا الحديثة مهما بلغت من التعقيد والتركيب ، فلن تكون أكثر تعقيدا ولا تركيبا من الحضارة الغربية فى النصف الثانى من قرنها العشرين، ومع ذلك لم تختف القصة القصيرة من فوق سطح هذه الحضارة ، ولم يقل أحد أنها تعبير أدبى بسيط لا يتجانس والتعقيد الماثل فى هذه الحضارة ، والا فبماذا كنا نفسر ظهور رواد القصة القصيرة المعاصرة من أمثال جون هوسون فى فرنسا وايريس ميردوخ فى انجلترا والبرتومورافيا فى ايطاليا وجنترجراس فى المانيا و أو٠ هنرى فى الولايات المتحدة ٠

ولم يكن يكفى أخيرا أن تفسر أزمة القصة القصيرة باختناق الطلائع الكاتبة وعجزها عن الوصول الى مجالات النشر ، أو بانغلاق مجالات النشر

امامهم بحجة أن القصة القصيرة لم تعد المادة المقروءة فى الصحيفة أو فى المجلة او حتى الكتاب · وكانت حجتى فى دحض هذا الرأى أن الأقلام الرائدة فى أدبنا المعاصر هى نفسها الاقلام التى كتبت القصة القصيرة فى سنوات المد القصصى ، وهى نفسها الاقلام التى فرضت القصة القصيرة كأروع وأمتع شكل من أشكال التعبير · وعدت أقولها بوضوح أكبر وصراحة أشد ، أنه اذا كانت الكتابات الشابة قاصرة عن الوصول الى القارىء ، عاجزة عن أن تبعث الروح فى جسد القصة القصيرة بعد أن فارقته الحياة ، فليس العيب فى الأشياء وانما هو فى الشبان أنفسهم ، اولئك الذين لا يستطيعون أن يضربوا ضربتهم فيعيدوا للقصة القصيرة سلطانها ، ويسرقوا الاضواء من فوق خشبة المسرح ، بعد أن جذبت اليها كتاب القصة القدامى من أدباء جيل الوسط أولهم يوسف ادريس واخرهم فاروق منيب وبينهما عدد ضخم من الادباء ، منهم نعمان عاشور والفريد فرج ولطفى الخولى وسعد الدين وهبة ومصطفى محمود وعبـد الله الطوخى ومحمود السـعدنى وصالح مرسى وصلاح حافظ ومحمود دياب وشوقى عبد الحكيم ·

حدث هذا طوال الفترة السابقة التى بلغت ذروتها كما سبق ان قلت فى طوالع عام ١٩٦٨ ، ولكن النصف الثانى من ذلك العام انبثق عن ظاهرة قصصية هامة طفت فوق سطح حياتنا الثقافية مطالبة بالرصد والتسجيل من ناحية ، فارضة وجودها الشرعى ودلالتها الطبيعية من ناحية أخرى ، هذه الظاهرة هى ظهور الفورة القصصية التى شكلت انتفاضة حقيقية فى جسد القصة القصيرة بعد أن فارقته الحياة ·

ولم يكن عجبا بل كان من الطبيعى أن تندلع هذه الفورة فى عام ١٩٦٨ وفى ذلك العام بالذات ، فهو العام الذى استطاع فيه شباب العالم ان يحدثوا هزات حقيقية فى كافة مناشـط الحيـاة ·· فى الفكر والفن وفى السلوك الاجتماعى ، مطالبين بضرورة تغيير الاسس التى قامت عليها حياتنا ، وقامت عليها ثقافتنا ، وقامت عليها بالتالى معايير النقد والتقييم · ولم تقتصر هذه الفورات الشبابية على دول العالم الرأسمالى ، بل تعدت ذلك الى بعض دول العالم الاشتراكى ، بل والى بعض دول العالم الثالث ، مما يدل دلالة واضحة على ان هذه الفورات لم تكن حركة فوضوية ، ولا كانت مظهرا من مظاهر الانحـلال ، وانما كانت فى صحيحها طرحا لأسـئلة جديدة لا تجيب عليها مجموعة الاجابات الجاهزة التى ظن التقليديون انهم يستطيعون ان يواجهوا بها كل موقف جديد ·

وكان من الطبيعى هنا كما كان من الطبيعى فى مواقف اخرى ، أن تكون القصـــة القصيرة أسرع أجهزة الاســتقبال الفنى الى تســجيل الاحــداث والاستجابة لها ، ثم العودة الى ارسالها من جديد ارسالا فيه الشكل الفنى وفيه المضمون الفكرى · فهى بحكم شكلها الفنى ومساحتها المحدودة الأسرع فى التعبير ، وهى بحكم مجالها الصحفى وانتشــارها العريض الأقدر فى التأثير ·

هكذا كانت القصة القصيرة فى سنوات الثورة الوطنية الكبرى ثورة ١٩١٩ · كانت تعكس ما يعانيه المجتمع المصرى من قلقلة اجتماعية وبلبال فكرى ، فالأوضاع السياسية مائعة والشعارات الوطنية غير موحدة ·· دعوة تنادى بالاتجاه الى تركيا ، ودعــوة تنــادى بالاتجــاه الى المستعمر البريطانى ، ودعوة تنادى بالاتجاه الى الشعب ، وصراع حاد ما بين هذه الدعوات جميعا ·

وهكذا أيضا كانت القصـــة القصيرة فى سنوات الثورة الاجتماعيــة الكبرى ثورة ١٩٥٢ · كانت تعكس التغيير الجذرى العميق الذى أحدثتــه الثورة فى هيكل المجتمع المصرى ، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمتها الاجتماعية الجديدة ، لتحل محل القيم الاقطاعية والرأسمالية البائدة ، وكانت المرأة ايضا تســعى للتخلص نهائيــا من بقــايا « الحريم » ، والخروج الى الواقع الاجتماعى للمساهمة فى تغييره وتطويره ·

وهكذا أخيرا نجد القصة القصيرة فيما بعد الهزيمة الأليمة ، هزيمة ١٩٦٧ · نجدها دعوة جريئة وطموحة لما يمكن وصفه بالفورة الحضارية ، فأبناء هذا الجيل من كتاب القصة ينادون بضرورة الخروج من بقايا المعنويات القديمـــة ، وتغيير الاسس التى قامت عليها حياتنـــا الفكرية والروحيـــة ، والتفتيش فى أعماق الشخصية المصرية بحثا عن جذورها الأصيلة ، وتفجيرا لقدراتها الخلاقة ، وانطلاقا بها لمعايشة روح العصر ، والأخــذ بأســباب الحضارة العصرية ، فاذا كانت معركتنا مع العدو معركة حضارية فللحضارة أكثر من ساحة نستطيع أن نرفع فيها أعلامنا ·

ولقد تمثلت هــذه الفورة القصصية فى كوكبة من الكتــاب الشــبان يشكلون ما يمكن تســميته من ناحيــة شباب الموجــة الجديدة فى القصـــة القصيرة ، ويسجلون ما إمكن تسميته بالفعل ومن ناحية أخرى « جيل ما بعد يوسف ادريس » فاذا كان يوسف ادريس بالنسبة الى تيار عصره هو عملاق

القصة القصيرة ، الذى تبلورت فيه ملامح الفترة وقسماتها ، فجمع فى فنه ما كان شائعا حوله على نحو مشتت مبعثر ، فان يوسف ادريس هو الجرة الكبيرة التى تكسرت لتشكل كل كسرة من كسراتها واحدا من كتاب هذا الجيل الجديد ، دون أن يعنى هذا أن الواحد منهم صورة مصغرة أو نسخة مكررة ، وانما معناه أنهم الولادات الجديدة الخارجة لا من عباءة يحيى حقى باعتباره آخر من بقى من جيل الريادة ، ولكن من معطف يوسف ادريس باعتباره زعيم الكتاب من جيل الوسط ٠

وربما كان على راس هذه الكوكبة الشـابة من الكتاب مجيد طوبيـا وابراهيم أصلان ومحمد حافظ رجب وعز الدين نجيب وزهير الشايب وضياء الشرقاوى وجمال الغيطانى ومحمد البساطى وعبد العال الحمامصى ويحيى الطاهر عبـد الله والأحمدات الثـلاثة احمد هاشم الشريف واحمد يونس واحمد الخميسى ، ثم الاديب الذى كثيراما روج لهؤلاء جميعا حسن محسب٠ فهؤلاء جميعا هم اقرب العائشين فى هذا الجيل تعبيرا عن هذا المناخ ، وهم فيما بينهم يرسمون علامة غير كاملة ولكنها واضحة على جبين هذا الجيل ، فهم ليسو حركة وانما هم ظاهرة ، وليسوا ثورة وانما هم فورة ، وليسوا تيارا جارفا ولكنهم نسيم جديد يهب على وجه حياتنا الادبية ٠

غير أن هـذه الكوكبة الشـابة من الادبـاء وان كانت فى صحيحها « كثرة » من أفراد لاجسما واحدا ذا أعضاء ، أعنى اذا كانت أقرب الى الجماعة منها الى الكائن العضوى ، فان تلك الكثرة والحق يقال ليست اشتاتا موزعة الاهداف ، متباينة النزعات ، بل هى كثرة تلتقى حياتها فى عقد واحد دون أن يقضى هذا الالتقاء على فردية الحبة الواحدة ٠ ففيهم جميعا تتجلى روح العصر وملامحه ، ولكن منهم من يتمثل فيه رفض البناء التقليدى كائنا ما كانت اتجاهات هذا البناء ٠٠ كلاسيكية أو رومانسية أو تعبيرية ، ومنهم من يحاول نقل الفكر والصياغة المصريين من حركة واقعية تعبر عن كياننا الاجتماعى الى مستوى الاساليب الفنية الحديثة ، سواء تلك التى استخدمها أدباء الجيل الغاضب أو التى استحدثها كتاب العبث واللامعقول ، ومنهم من يعمل على المزاوجة بين الفن والحياة وبين فن القصة القصيرة وغيره من الفنون الأخرى ، كما فى محاولات من آمنوا بضرورة ربط الفن بالحياة ، لأنه فى الوقت الذى كان الفن فيه شيئا آخر غير الحياة ، لم نجد الا نماذج هزيلة من الانتاج الفنى ، كما آمنوا بضرورة التعايش الثقافى بين فن القصة القصيرة وغيره من الفنون ، لانه لا يمكن لكاتب القصة المعاصر أن يبدع شيئا له قيمته الا بجنون يونسكو ووهج يوفتشنكو ومغامرات بيكاسو وصراخ جون أوزبورن ٠

على ان هذه الملامح المتفرقة التى لانجدها فى واحد على حدة من أبناء هذا الجيل ، وانما نجدها فيهم جميعا مرة واحدة ، هى التى تقودنا بالضرورة الى ملاحظة أهم الفروق التى تميز ما بين الجيلين ·· جيل الوسط الذى تبلور فى فن يوسف ادريس ، وهو الجيل الذى جاء بعد جيل الريادة والذى تبلور هو الآخر فى فن يحيى حقى ، باعتباره آخر من بقى من هذا الجيل الذى كان يضم بين جنباته أحمد خيرى سعيد ومحمود طاهر لاشين وابراهيم المصرى وحسن محمود ومحمود عزى وحبيب زحلاوى وغيرهم من أعضاء المدرسة الحديثة فى القصة القصيرة ، الذين استطاعوا بحق أن يؤصلوا هذا الفن الوليد فى آداب اللغة العربية من ناحية ، وفى وجدان الكثرة القارئة من ناحية أخرى ، وان لم يعد له من ناحية أخيرة تأثير فعـال فى الكتابات المعاصرة ·

اقول ان فرق ما بين الجيلين جيل الوسط وجيل المعاصرة ، هو أنه اذا كان الجيل الاول قد حـاول التعبير عن واقع مجتمعه فى ظروف سـياسية واجتماعية بعينها ، فقد حاول الجيل الثانى التعبير عن واقع عصره فى ظروفه الحضارية العامة ، واذا كان جيل الوسط قد انتفع كثيرا بآثار موباسان الفرنسى وتشيكوف الروسى وادجـار الان بو الامريكى ، فقـد ترددت فى محاولات جيل المعاصرة أصداء من روب جرييه وروبير بانجيـه وميشـيل بيتور وناتالى سـاروت وغيرهم ممن كتبوا مـا اصطلحت الصحافة على تسميته بـ « الرواية الجديدة » ·

وأخيرا نجد أنه اذا كانت القصة القصيرة من قصص الرواد تتميز أكثر ما تتميز بالحبكة والمفاجأة ، الى جوار العناية الكاملة بتفاصيل الحياة وطريقة التصور ، فضلا عن احكام البناء وبراعة التصوير ، سواء فى اختيار الالفاظ والتراكيب أو فى الاعتماد على هيكل له بداية ووسط ونهاية ، فالملاحظ على بعض كتاب القصة الجديدة حرصهم البالغ على الوفاء بمنهج الوصف البحت للظاهرة ، ذلك لأن مادة قصصهم ليست فى الذات وانما هى فى الموضوع ، أى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء أو ما يسمى بـ « الشيئية » ، وبذلك تسقط فى قصصهم الذات الانسانية بما تنطوى عليه من أحداث تجرى فى الزمان ، ليحل محلها الشىء الموضوعى بما يتصف به من ثبات فى المكان ·

غير أنه اذا كان الانسان فى أغلب كتابات جيل الوسط قد ظل يسقط انفعالاته وتصوراته وأفكاره على الأشياء حتى أفقدها شخصيتها الخاصة ، فعند بعض الكتاب أن الاشياء تتمتع بوجودها المستقل تماما عن الانسان ،

وليس على الاديب الا ان يخلصها من الطابع البشرى الذى اعتدنا ان نراها عليه ، وبذلك يصبح الاديب كما يقول الان روب جرييه « كعنكبوت ساكن وسط نسيجه ، أى انه لا يتدخل وانما يسجل ويعكس من المنطقة التى يقف فيها » ٠

وثمة ملاحظة يجب أن تؤخذ على كتاب القصة الجديدة جدا ، وهى انهم جميعا لا يتفقون على منهج واحد فى تناول القصة ، بمقدار ما يتفقون على أنهم انما يبحثون عن اسلوب جديد للتعبير ٠ هذا الاسلوب الجديد فى التعبير وان تبدت ملامحه عند بعض كتاب هذه الموجة ، الا أنه فى عمومه لم يتخلق بعد ، وفى تقديرى أنه الاسلوب الذى يتجه بحكم منطق التطور وطبيعة الأشياء الى أن يكون بمثابة ثورة فى الشكل ، توازى الثورة التى احدثها شكل الشعر الجديد من ناحية ، وتواكب الثورات الاخرى الحادثة فى فنون التعبير من ناحية اخرى ٠٠ مثل العبثية فى المسرح ، والتجريدية فى التصوير ، واللامقامية فى الموسيقى ، والشيئية فى القصة ، والموجة الجديدة فى السينما ٠

أما عن قيمة اسلوب هذه الكوكبة من ناحية ، ثم كيف يمكن أن يكون اطارا للتجربة المعاصرة من ناحية اخرى ، فهذا ما لا تجيب عليه المجموعة الواحدة للكاتب الواحد ، وانما لابد من امتداد زمنى وتكاثر كمى يمكن من خلالهما تقييم نوعية هذه الظاهرة تقييمها كيفيا متكاملا ٠ وان جاز لنا أن نتناول كاتبا من كتاب هذه الموجة فلن يكون تناولنا له كافيا لتقديم صورة كاملة للقصة القصيرة المعاصرة ، وانما هو فى أسعد الاحوال شريحة فى نسيج أولبنة فى بناء أو كادر فى شريط سينمائى ، ومع ذلك فان كانت هى الشريحة التى تدل على النسيج ، واللبنة التى تشير الى البناء ، والكادر الذى يعبر عن الفيلم ففى هذا الكفاية ٠

وفى تقديرى أن الكاتب الذى يفى بهذا كله هو الاديب الشاب **جمال الغيطانى** الذى صدرت له مجموعة قصصية بعنوان « **اوراق شاب عاش منذ الف عام** » تعتبر قمة المد الابداعى لكتاب هذه الموجة ، وتعبر عن كتاب هذا الجيل أصدق وأوفق تعبير ٠

ولا يقف التجديد الذى يحدثه جمال الغيطانى عند مجرد تكسير القوالب التقليدية التى جمدت عليها الواقعية شكلا ، ولا عند مجرد الانحصار فى التجربة الاجتماعية المعاشية مضمونا ، وانما هو يفيد من التجارب الجديدة

فى القصة الجديدة ، وبخاصة تلك التى جاءت متأثره بتكنيك الموجة الجديدة فى السينما المعاصرة ، فهو يكتب القصه بروح السيناريو ، ويستبدل الموقف الفنى بالكادر السينمائى ، ويستبعد التتابع المنطقى بين الاجزاء من أجل احداث الانطباع الكلى العام ٠

وأخيرا لانجده يتخذ من الأحداث موقف المندمج فيها ، وانما هو على حد تعبير الان روب جرييه « العنكبوت الساكن وسط نسيجه » الذى لا يتدخل وانما يعكس ويسجل من المنطقة التى يقف فيها ٠ وهذا ما نراه بشكل صارخ فى قصته الأولى التى تحمل اسم المجموعة ، فهنا أوراق كتبها شاب منذ الف عام ، وهذه الأعوام الألف لا تنتهى عند اعوامنا الحاضرة ، بل هى تبدأ من هذه الاعوام الحاضرة ، أى انها لا تشكل حقبة تاريخية مضت ، ولكنها تشكل مستقبلا تاريخيا يمكن التنبؤ به ، فاللحظة الزمنية التى يقف فوقها الكاتب ليعكس ويرى هى لحظة مستقبلية بالنسبة لأبناء هذا الجيل ، وهى لحظة تاريخية بالنسبة لأهالى الأعوام الألف القادمة ٠

وهكذا عثر احفادنا من العلماء على « هذه‌الاوراق أثناء عمليات تنقيب فى المنطقة الواقعة شـمال مصنع المرئيات رقم ستين ، حيث قامت منذ ألف عام مدينة كبيرة يحتمل ان يكون اسمها « المنيا » أو « اسـيوط » ، وتخص تلك الاوراق أحد سـكان هذه المدينة ، وقد كتبها اثناء الحرب التى نشـبت فى تلك الاحقاب البعيدة بين اجدادنا على ضفة النيل ، وبين دويلة صغيرة لم يصلنا غير معلومات ضئيلة عنها وكانت تسمى اسرائيل » ٠

والكاتب هنا لا يتنبأ مستقبلا ، ولكنه يسـجل تاريخيا ، وبعد انقضاء الف عام ان هذه الدويلة قد اختفت تماما ، وضاعت اخبارها ، كما يسجل احساسات ابناء جيله بازاء هذه الفترة المليئة بالتناقضـات قبل انتصـار الاشـتراكية فى كوكب الارض كله ، كذلك أورد هذا الشـاب مختارات من قراءاته ، ومن معالم العصر ٠ وحول هذه المحاور الرئيسـية الثلاثة يدير الكاتب كوادره الفنية فاذا به يصف جوانب من حربنا مع اسرائيل ، ثم يعود ليصف نضالنا من أجل ارسـاء قيم الاشتراكية ، وبعد هذا كله يقدم ملامح للحقبة التى عاشـها أبناء هذا الجيل ٠ وهذه الكوادر الفنية وان جاءت فى صـورة « مونتاج سـينمائى » متقطع ، الا انها فيما بينها وفى محصـلتها النهائية تعطى الانطباع التاريخى العام بهذه الفترة ، ومن خلال محاورها الرئيسية الثلاثة ٠ أى ان التقسيم التقليدى لمراحل القصة الثلاث ٠٠ البداية والوسط والنهاية ، يسـتبدل هنا بثلاثة محاور رئيسـية ، والتنوير المألوف

فى القصة التقليدية يستبدل بالانطباع الكلى العام ، والقصة فى النهاية لا تدرك لانها ليست مفهوما وانما ترى لأنها بمثابة اللوحة التشكيلية الكبيرة التى يرسمها الفنان ٠

والطريقة التى لجأ اليها الكاتب لتبرير هذا التكنيك الفنى هى شكل الاوراق المتناثرة التى كتبت على هيئة مذكرات ، والتى عثر عليها احفاد الكاتب من العلماء بعد انقضاء ألف عام ، بعض هذه الاوراق يصف غارة من الغارات التى شنها العدو الاسرائيلى على مصر ، الاظلام الذى خيم على المدينة ، المبانى التى بدت كالأشباح ، الصمت الذى استكن فى الزوايا والاركان ، الموسيقى العسكرية التى كانت تنبعث من الراديو ، الاحساس الحاد بالصمت ، والاحساس الغامض بالخطر ، والتساؤل عما يحدث لو انهار سد أسوان ؟ وما ان تنتهى هذه الصفحة من المذكرات حتى تطالعنا صفحة اخرى مما كانت تذيعه الاذاعة فى الايام الاولى لشهر يونية ، انه النشيد الوطنى « بلادى ٠ ٠بلادى » وسرعان ما يعود القلم فى يد الكاتب كالكاميرا فى يد المصور السينمائى الى جو الغارة ، فيستطرد فى وصف المناخ النفسى الذى احاط بالشاب ، الكآبة فى النفس ، الضيق فى الصدر ، العتمة فى العين ، اللون الرمادى الذى يرى من خلاله كل شىء ! وبعد ان يصف الغارة من الداخل ، أعنى من حيث تأثيرها فى الأشياء ، ثم من حيث وقعها على النفوس ، وقبل ان ينتقل الى صفحة جديدة من المذكرات ، يجىء فى الوسط مقتطف من « شكوى الاله رع الى ايزيس » :

« انى أشعر ببرودة أشد من برودة الماء
انى أشعر بحرارة أشد من حرارة النار
ويغرق جسمى فى العرق بينما اهتز من شدة البرد
هناك غشاوة على عينى ولا استطيع الرؤية »

ولا تقف أهمية هذا المقتطف من الناحية النفسية عند مجرد التقابل بينه وبين النشيد الوطنى المقتطف من الاذاعة ، ولا عند مجرد ربط ما بين الصفحتين من المذكرات ، وانما هو من الناحية المضمونية يكثف احاسيس الشاب بجو الغارة ، ويربط ما بين التاريخ الموغل فى القدم والتاريخ الاكثر حداثة ، ويمهد بعد هذا وذاك للصفحة الجديدة من المذكرات ، انها الصفحة التى أعلن فيها المذيع « انسحبت قواتنا الى الضفة الغربية » وببراعة الفنان لا يصدر الكاتب أى تعليق على هذا النبأ الخطير ، وانما ترك التعليق عليه

لكلمات من التاريخ القديم : « وفى هذه السـنة نقص ماء النيل ، فشـحت الغلال ، ونزل الوباء فى الناس ، فكادت مصر أن تخلو من سكانها ، وكان النيل يفيض على الارض فلا تجد من يزرعها » ٠

ولا يعود الكاتب الى مذكراته مرة أخرى ليصف الغارة ، ولكن ليصف ما أحدثته الحرب من وقع فى النفوس والاشياء جميعا ، فهو يسير فى أحد الميادين ليغرق فى اللون الأصـفر الكئيب ويلعق طعم الشـبة المر ، ومن حوله اناس يسرعون نحو عربة بطيخ ليخبطوا بأكفهم فوق الثمار الخضراء ، وآخرين يهرعون الى احدى دور السينما ليشاهدوا فيلما يعرض اسـبوعا ثالثا بناء على طلب الجماهير ٠ ولا يجد الشـاب حلا لما يعانيه مـن دوار وصداع الا بأن يتقدم للتطوع فى كتائب الفدائيين ، ولكن صـوتا مسـئولا يقول له : « كل شيء وله وقت ، عندمانحتاجك سنبعث اليك » ٠

وتعليقا على هـذا الموقف يلجـأ الكاتب الى بعض المقتطفـات التى ينتزعها من صـحف الأيام الأخيرة من يونيو « يجب ان نجد حلا للشـباب الذين مازالوا يتسكعون على النواصى ، افتحوا لهم ابواب معسكرات المقاومة الشعبية » ، « هجوم جرىء لثوار فيتنام ٠٠ مصرع ألف جندى أمريكى » وقبل أن يتخذ الشاب قراره بالخروج من حالة الانفعال الى تجربة الفعل ، أعنى بالانضمام الى مواقع المحاربين والسفر فورا الى الاسماعيلية لمجابهة العدو ، يورد أبياتا من الشعر العامى ، وكأنها وصيته الى الأجيال القادمة ، أو الوصية التى يودع بها جيلا ليستقبل بها أجيالا :

« لو مت ع السرير ابقوا احرقوا الجسد

ونطوروا رمـادى ع البيـوت »

وهكذا تنتهى القصـة الأولى أجمل وأفضـل قصص هذه المجموعة ، ولا يعيب هذه القصة سوى الاسلوب الذى هو فى النهاية اسلوب الكاتب ، فلا يعقل فنيا ولا منطقيا أن يكون اسـلوب أحفادنا بعد ألف عام هو نفسـه اسلوبنا فى هذه الاعوام ، ولا يعقل ايضا ولا يستسـاغ أن يكون اسـلوب العبارات المقتبسة سواء من التاريخ القديم أو من التاريخ الأسطورى ، هو نفسه اسلوب الصحافة فى الايام الاخيرة من يونيو ، وهو أيضا اسـلوب الشاب الذى كتب هذه الاوراق ٠ ولو حدث تنوع فى الاساليب ، واختلاف فى التصـور ، وتباين فى التعبير ، لازدادت القصـة غنى وثراء ، ولكانت أكثر اقناعا وأفضل من ذلك بكثير ٠

على انه اذا كانت هذه القصة بمثابة رحلة الترحال التى يقوم بها الكاتب عبر المستقبل ، بادئا من الأعوام الحاضرة ، فالقصة الثانية « المقتبس من عودة ابن اياس الى زماننا » بمثابة العودة الى هذه الاعوام نفسها ، ولكن بدءا من الماضى ٠٠ والماضى البعيد ٠٠

ومثلما تاثر الكاتب هناك بالموجة الجديدة فى السينما الجديدة ، نراه يتاثر هنا بالموجة الجديدة فى الشعر الجديد ، وأعنى بها موجة التعبير من وراء قناع ، حيث لجأ بعض الشعراء الى شخصيات مستدعاة من التاريخ الأدبى القديم ، ليسقطوا عليها همومهم المعاصرة ، ويعبروا من خلالها عن اشواقهم بشأن تغيير الواقع الراهن ٠

هكذا فعل **صلاح عبد الصبور** مع الصوفيين بشر الحافى والحسين ابن منصور الحلاج ، وهكذا ايضا فعل عبد الوهاب البياتى مع الشعراء ٠٠ المتنبى والمعرى وعمر الخيام ٠٠

ولما كان كاتبنا الشاب بصدد رصد هذه الفترة وتسجيل ملامحها ، كان من الطبيعى أن يستدعى من جوف التاريخ لا شاعرا عالما ، ولا صوفيا زاهدا ، ولكن مؤرخا يفسر ويحلل ليقف على العلل الاولى والاسباب البعيدة ٠ وكان ذلك هو **ابن اياس** ، المؤرخ المصرى الذى شهد الفتح العثمانى ، وعاصر الاحداث الاخيرة من حكم المماليك الشراكسة بمصر ، ويعتبر كتابه « **بدائع الزهور فى وقائع الدهور** » من أهم مراجع عصر اضمحلال دولة المماليك ٠

فماذا لو عاد ابن اياس الى زماننا ، ونظر حالنا فى هذه الايام ؟

يقول الكاتب على لسان ابن اياس من المقتبس الاول فى اليوم الاول ، انه رأى من العجائب والغرائب ما لو رآها واحد من أهل زمانه لنشف جلده، ومات رعبا ، وراح على نفسه ، فقد رأى الزحام فى الطريق حتى خاله يوم الحشر ، وصدمه الكثيرون حتى كادت عمامته ان تقع ، وسمع شابا ينادى « الضرب جامد ناحية العباسية » فرد عليه آخر « أوقعنا لهم طائرتين » ٠ وكادت السماء تقع فوق بعضها ، والبيوت ترتج ارتجاجا مهولا ، فعاد ابن اياس بذاكرته الى الوراء ، أيام كان منادى قلعة الجبل يقرع طبلته

ويتوجه بالنداء الى أهل المدينة :

يا أهل القاهرة

سيخرج الملك المعظم سيف الدين قطز

بعد أيام قليلة لمجاهدة الكفار

ونصرة الدين ٠

وببراعة ينتقل الكاتب من المقتبس الاول الذى وصف فيه الظرف التاريخى الذى عاشته مصر ، الى مقتبس آخر يصف فيه العلاقات الاجتماعية المتشابكة تحت وطأة هذه الظروف ، وكأنه ينتقل من الكلى العام الى الجزئى الخاص ، ومن المناخ السياسى الى الجو العاطفى ، فهو يحكى عن قصة شاب وقع فى حب فتاة اسمها سعاد ، ولكنه لا يستطيع ان يكشف لها عن حبه حتى تبادله الحب ، ولا يستطيع ان يتقدم لخطبتها حتى يعيش معها فى زواج ، ويحار الشيخ فى أمر الشاب : « يابنى من أى عصر انت ؟ ومن أى زمان حتى أستريح ، وأعرف بدايتى من منتهاى ٠ الا يكفى نطق الجماد وطيران الحديد ، فأى سعاد هذه يا ولدى ٠٠ ؟ » ٠

وتجىء الاجابة على هذه الاسئلة فى المقتبس الثالث الذى يمزج فيه الكاتب بين الظرف التاريخى الذى عاشته مصر ، والظرف العاطفى الذى عاشه الشاب ، وكأنما الكاتب يوحد بين علاقتى الحرب والحب ٠٠ بين مصر وسعاد ، وذلك فى علاقة اخرى جديدة ٠ غير أن هذا المقتبس سرعان ما ينتهى باحساس الشيخ انه يعيش فى عصر غير عصره وزمان غير زمانه ، واحساسه بالتالى بأنه غريب حتى عظامه ، فلا هو قادر على أن يفهم شيئا ، ولا هو قادر على أن يتفاهم مع أحد ٠ وباحساس أهل الكهف الذين لم يستطيعوا ان يعيشوا فى عصر غير عصرهم ، فآثروا العودة الى حيث سعادتهم الحقيقية ٠٠ سعادة الصفر ، لعن الشيخ ألف مرة اولئك الذين تمنوا ان يعيشوا ألف عام ، وتلا يقول :

« قال الم اقل لك انك لن تستطيع معى صبرا » ٠

والواقع أن هذه القصة تعد من أطرف قصص المجموعة ، سواء من حيث الموقف الفكرى أو الصياغة الفنية ، وفضلا عما فيها من معاصرة كاملة ، تتمثل فى وصف معالم العصر الذى نعيش فيه ، وابراز ما ينطوى عليه من غرائب وتناقضات ، فيها ايضا نوع من الاصالة الحقيقية التى

تتمثل فى استلهام تراثنا العربى ، وتقديمه مطورا الى المفهوم الذوقى والجمالى الحديث ، وكم تكتسب هذه القصة القصيرة أبعادا أعمق اذا قرئت فى ضوء « **رسالة الغفران** » **لأبى العلاء المعرى** وان استبدل الكاتب هنا ابن القارح بابن اياس ، ورسالة الغفران ببدائع الزهور ٠

بعد تجربتى الحرب والحب تجىء تجربة الموت ،وبدلا من العودة الى الوراء حيث الماضى ، والانطلاق الى الامام حيث المستقبل ، تجىء مواجهة الواقع ٠٠ حيث الحاضر ، فهنا قصة تقليدية « الموضوع » ولكنها عصرية المعالجة فهى تدور حول فكرة الثأر التى مازالت بقاياها عالقة بنا حتى الآن ، والتى مازلنا نسمع عنها على طول صعيد مصر ، وفى بعض قرى الريف ، وصحيح ان هذه الفكرة عالجها أكثر من أديب ، وتناولها أكثر من كاتب ، ولكن معالجة أديبنا الشاب تختلف عن معالجة غيره اختلافا كبيرا ، فهو لا يحكى قصة ولا يتلو رواية ، ولكنه يقع على حدث درامى معين ، ما ان ينفجر فوق الورق حتى يفيض بالمشاعر الساخنة ، والرؤى المتصارعة، التى يعانيها الشاب ٠٠ بطل القصة ٠ والحدث فى ذاته لا أهمية له ، وانما المهم هو وقع الحدث على نفسية الشاب ، وتطور الحدث من خلال تقاطر المشاعر ، وانثيال الاحاسيس ، وتصارع الرؤى وكأن القصة تدور من الداخل ولا علاقة لها بما هو فى الخارج ، باعتبارها نوعا من الرؤيا الداخلية ، أو المونولوج الداخلى ، وهو ما اصطلح النقد على تسميته بقصة تيار الوعى ٠

وتبدأ القصة بوصول خطاب الى « محروس » الموظف بالقاهرة ، يفيده ان « عويضه » أقسم على المصحف الا يعود الى بلده الا ملطخا بدم محروس ، ويفيده أخيرا أنه سافر منذ اسبوع قاصدا مصر ٠ وما أن يفرغ « محروس » من قراءة الخطاب الذى أرسله له جده « سيد أبو الغيط » ، حتى يبدأ تيار الوعى فى التدفق والانثيال ، وتبدأ معه « **أيام الرعب** » عنوان القصة ٠

« أنا طلعت من صغرى يا محروس يا ولدى ولقيت الناس تشاور على وتقول انى مطلوب ليلة عويضة ، ابوى قتل خاله من اربعين سنة قبل ما تولد ، وقبل ما هو ييجى على وش الدنيا ، حتى لما كنا عيال صغيرين كان دايما يقول انا اللى هقطع جتمارك يا ولد سلامة ، أبوك قتل خالى وأنا اللى حاخد تاره » ٠

وعلى امتداد عشرين عاما ظل عويضة يقتل فياض والد محروس ،

يقتله صمتا دون أن يريق منه قطرة دم واحدة ، وعبثا يحاول الوالد ان يحتمى فى اهالى القرية ، فعند الجميع ان تلك هى شريعة القرية ، وعلى كل ان يحمى نفسه بالشكل الذى يراه ٠٠

وبعد ان يفرغ الكاتب من تصوير أيام الرعب التى عاشها الأب ، ينتقل الى تصوير ايام الرعب التى عاشها الابن ، وهى ايام تنتهى بمثل ما انتهت أيام أبيه ، بالموت صمتا دون ان تراق قطرة دم واحدة ٠ « فى أى مكان هم ياترى ؟ فى أى بيت ؟ أى حجرة ؟ فوق أى سرير تخفق قلوبهم لليوم الذى تنعكس صورته فى أعينهم ثم ينقضون عليه ؟ عندئذ يحلق عويضة لحيته ، ويعدل شال عمته ، يذهب الى أمه فى البلدة ، تقيم مأتم الخال الذى لم يرتفع صوت نائحة عليه من أربعين عاما » ٠

وتنتابه الهواجس ، وتعشعش فى نفسه المخاوف ، فيظل يدور حول قلقه ، وحول فزعه ، وحول دائرة لا تنتهى من اجترار الذات ٠٠ « ربما مات الآن ٠ بعد ساعة بعد يومين حتما سيحدث هذا ، بل ان أى شىء يمكن أن يقع الآن ٠ تستحيل البيوت الى ضباب أزرق فاقع ، يطل لسان احمر باللعاب من شق ينفتح فجأة فى السماء ٠ يتحول الناس الى ذرات صغيرة ٠ ينفتح تحت قدميه ثقب يغوص فيه حتى يصل الى البلدة المقابلة على الطرف الآخر للكرة الأرضية ٠ أى شىء يمكن ان يقع ، انغراس الجسم المعدنى فى لحمه هو ، عظمه هو ، لكن متى كيف أين لا يدرى ٠٠ عندئذ يغمض عينيه ولا يطل على شىء فى الدنيا ٠٠ أبدا ٠٠ أبدا ٠٠ » ٠

وببراعة يلخص الكاتب أيام الرعب هذه التى يعيشها بطل القصة تلخيصا فيه الذكاء الفنى ، وفيه العمق الفكرى ، عندما ينتقل من هذا المناخ النفسى الحاد ، الى مناخ آخر يتمثل فى الخطاب الرسمى الذى يصل البطل من مكان عمله :

بعد التحيـــة :

نلفت نظركم الى انكم قد تغيبتم عن العمل خمسة أيام بدون تقديم عذر رسمى ٠ ولما كانت اللوائح لا تسمح بالاجازة العارضة أو التغيب المفاجىء ٠٠ لهذا ننذركم ٠

مدير شئون العاملين

ويمضى الكاتب فى تكثيف الشعور بالرعب الذى انتاب محروس ، بالانتقال من معادل فنى الى معادل فنى آخر ، بدلا من التمادى فى وصف الحالة النفسية التى يعانيها البطل من خلال منظور فنى واحد · ولا ترجع اهمية هذه المعادلات الفنية الى تغيير الموقف النفسى والفنى فحسب ، بل هى تتجاوز ذلك الى تكثيف الشعور النفسى وتطويره ، ومن ثم الى احداث الأثر الفنى المطلوب ·· فها هو خطاب آخر يصله من القرية مؤداه ان « عويضة » أرسل مكتوبا الى امه بخيته قال فيه انه أصبح قريبا من محروس ، وأخبرها فيه ايضا بأن تستعد لاقامة مأتم اخيها الذى لم تنح عليه نائحة منذ اربعين عاما » ·

وردا على هذا الخطاب يترك محروس عمله ، ويهجر بيته ، ويظل يهيم على وجهه فى المقاهى والطرقات ، وفى قلبه خوف عظيم ، وعلى وجهه صدأ لا ينجلى · يحتمى فى اللاشىء ويهرب من كل شىء ، ينزف كلاما خائفا مذعورا ويستنشق ظلاما كثيفا ضاغطا ، ويعانى حزنا جليلا وآلاما رائعة ·· « اليوم الاول كما هو ، الثانى تجحظ العينان وتنتفخ العروق ، ينزل حارس القبر ليسرق الكفن ، فى الثالث تعلو البطن وتنمو آلاف المخلوقات الصغيرة لتأخذ نصيبها من الحياة ، أمن المعقول هذا ، فى يوم معين ، لحظة بعينها ، يغمض عينيه ولا يفتحهما أبدا أبدا » ·

وهكذا يستمر محروس فى مخاطبة نفسه ، أو فى محاورة ذاته ، حتى يغرق ويغرقنا معه فى مونولوج داخلى ، هو ككل مونولوج ، حديث شخصية بعينها ، الغرض منه ان ينقلنا مباشرة الى الحياة الداخلية لتلك الشخصية ، دون تدخل من المؤلف سواء بالشرح أو بالتعليق ، وهو ايضا ككل مونولوج حديث لا مستمع له ، لانه حديث غير منطقى وغير منطوق ·

والذى نجح فيه الكاتب هو انه قدم لنا مونولوج بالمفهوم الحديث الذى يختلف عن المونولوج التقليدى سواء من حيث مادته ، اذ يعبر عن أكثر الافكار خفاء تلك التى تكون أقرب ما تكون الى اللاوعى · أو من حيث روحه باعتباره حديثا سابقا لكل تنظيم منطقى ، وبالتالى فهو يعبر عن الخاطر فى مرحلته الاولى لحظة وروده الى الذهن · أو من حيث شكله اذ يعبر عنه بجمل تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة · والغرض من هذا الايحاء للقارىء بأن هذه الافكار هى الافكار حال ورودها الى الذهن ·

والكاتب كما قلنا لا يجعل قصته تدور فى مونولوج داخلى ، وانما هو يخرج من حين لآخر الى الواقع الخارجى ، بنوع من المعادلات الفنية ، ليحدث حوارا بين الداخل والخارج ، بين الذات والموضوع ، بين المعاناة

وموضــوع المعاناة ٠ والخروج هنا ليس الغرض منه مجرد تغيير الموقف الفنى ، أو تجديد الظرف النفســى ، ولكنه فى المقــام الاول تطوير الحدث الدرامى :

« توقف حسين المكوجى عن العمل ٠ سأل صبيه :

« مش محروس أفندى اللى دخل ده من شوية

« آه ٠٠ افتكر هو ٠

« لوح الاسطى حسين بيده :

« نسيت أقول له ان واحد سأل عنه ابقى فكرنى أقول له » ٠

وما ان يصــل الحدث الى هذا الحد مــن التطور حتى يخرج الكاتب ببطله من حال الانفعال الى حال الفعل ، أعنى الى اقامة نوع مــن الحوار بينه وبين الواقع الخارجى ، ولو انه الحوار المريض غير السوى ، الذى يخرج به الى حى الحسين ليهيم على وجهه وسط المجاذيب والدراويش ، ويدور حول نفسه بلا خلاص ولا أمل فى الخلاص ، يملؤه احساس أليم بأن عويضــة يســعى وراءه يقتفى رائحته يتســمع صــوته وهمســه ، حركاته وسكناته ، ان عويضة يقتله فى هدوء ٠

ويتجه صوب ضريح الحسين ، والحسين بالذات ليقبل مأوى الرأس المفصولة عن الجسد ، التى طارت من كربلاء الى مصر مدة أربعين يوما ، لتخفيها أم الغلام الفقيرة المسكينة ، وتفتديها برأس ابنها الفقير المسكين ٠ « قم يا زينة شــباب الجنة ، يا ملجأ الشــاة المذعورة من الذئب ، يا نور الأرض ، يا علم المهتدين ، يا مرســاة الأمــان ، يا نهاية الغربة ، يا مأوى المسكين ، محروس يناديك أنت » ٠

ويخرج من المســجد الكبير ليضــيع فى الزحام ، ويرتطم بكتل من الرجال والنساء ، هذا الزحام ولا أحد ، لا أحد يستطيع أن يحميه أو يحتمى فيــه ، ويصرخ بكل ما فى أعماقه من قوة : « انتبهى يا غابة مــن رؤوس سوداء ، لابد أن يعرفوا أى خطر يكمن بينهم ، يتهدده ، أى سكين تكاد أن تلامس رقبته ، لابد يا غابة الرؤوس الســوداء والعيون والأنوف والضوء الازرق والأسنان الذهبية ووقع الخطى فى جوف الليل ، لابد ان يشعروا به ويتنبهوا اليه » ٠

وخروجا مــن هذا اليأس القاتل والحزن العظيم ، يلقى بجاكتته فوق الرصيف ، ويلوح ببطاقته الشخصية ، ويزعق بأعلى ما يمكن لأوتار حنجرته

أن تخرج من صوت « ــ انا واحد وتمانين ستة وستين جمالية » ويطوح بالبطاقة ، وليلتقطها عويضة ، وليعرفه ، وليقبل من سط هذا الزحام ، ليلتقى بالواحد الأوحد ، ويرحمه من هذا الرعب ، وذلك العذاب ٠

وتنتهى القصة نهاية ضبابية « دفن رأسه فى صدره وانحنى حتى كاد جسمه ان يتقوس ، وسمع عويضة يشق الزحام واثقا ثقيل الخطى لا يوقفه أحد » فهل كان سماعه لعويضة نوعا من الهلوسة والهذيان ، أم هو سماع واقعى وحقيقى ؟ وهل تعنى هذه النهاية موته موتا نفسيا هادئا ، أم هو الموت الدموى بيد قاتل حقيقى ؟ عموما كنت أحب للنهاية ان تنتهى بما يفيد الموت النفسى أو المعنوى ، والذى يتجلى فى القائه بالبطاقة الشخصية فى عرض الطريق ، فقدانا لذاته ، وتخليا عن هويته ٠ ولولا ما فى النهاية من ضبابية لكانت أكثر اتساقا مع البداية الرائعة التى استهل بها الكاتب قصته ، والتى هى عبارة عن فقرة صامته فيها كل الدلالة وكل التنوير ، فيها البيانات المثبتة فى بطاقة محروس الشخصية ، الاسم بالكامل ، تاريخ الميلاد ، الديانة ، الوظيفة ، محل الاقامة ، رقم البطاقة ، فصيلة الدم ، وكأن هوية هذا الشاب قد سقطت منه لتلقى على قارعة الطريق ، وليلتقطها أحد المارة ، أو رجال الشرطة ، أو سيارة الاسعاف ٠

وبعد عيب النهاية لا يعيب هذه القصة فى ذاتها شىء ، وانما الذى يعيبها هو ارتباطها بقصص هذه المجموعة ، على نحو يجعلها غير متجانسة فى الشكل على الأقل مع القصتين الأوليين ، ولا مع القصتين الاخريين ، فهذه القصص الاربع تعتمد فى شكلها على اسلوب الرواية ، وفى روحها على استلهام التاريخ ، سواء تاريخ الماضى أو تاريخ المستقبل ٠ كما تعتمد فى مضمونها على مناقشة الواقع الراهن من خلال أقنعة الأقدمين أو القادمين ٠

وصحيح أنه لا يلزم فى المجموعة القصصية ان تتجانس كل قصة مع القصص الاخرى ، ولكن الصحيح انه كلما تجانست قصص المجموعة جميعا ، كان ذلك أقدر على اعاشة القارىء فى مناخ فنى موحد ٠

والذى لا شك فيه ان هذا التكنيك الطريف أفاد الكاتب فى قصصه الأربع ، تلك الفائدة التى لم تتحقق له فى قصته الاخيرة ، ذلك ان مناقشة الفترة الراهنة من خلال راوية وفى منظور تاريخى ، تجعل نظرة الكاتب أكثر هدوءا واشد تعقلا ، وبالتالى تجعله أقدر على تجسيد الاحداث وصبغها بلون الواقع التاريخى ، وذلك على العكس من مواجهة الحاضر بتجربة من

جوف هذا الحاضر ، اذ تكون الرؤية أكثر تعرضا للاندفاع العاطفى ، والنظرة غير الموضوعية ، فكلما ابتعد المشاهد عن شاشة السينما أو التليفزيون ، كانت الصورة أنصع ، والرؤية أكثر وضوحا ، فليس يرى الجبل من كان واقفا فوق سفحه ، وانما تزداد الرؤية وضوحا بمقدار ما يزداد الرائى ابتعادا ٠

الحرب والحب والموت ٠٠ تلك هى الابعاد الرئيسية الثلاثة فى مجموعة جمال الغيطانى كما تمثلها قصصه الثلاث الاولى :

« أوراق شاب عاش منذ ألف عام » و « المقتبس من عودة ابن اياس الى زماننا » ثم قصة « أيام الرعب » تبقى بعد ذلك قصتان ليستا أقل من الثلاث قصص الاولى سواء من حيث أصالة المضمون ، أو حداثة الاطار ، أما القصة الرابعة فهى « **هداية أهل الورى لبعض مما جرى فى المقشرة** » ٠٠ التى لا تعد قصة بأى معيار تقليدى أو كلاسيكى ، وانما هى قصة بالمعنى الذى تلتقى فيه الصورة التعبيرية ، مع الخاطرة الوجدانية ، مع الانطباعة النفسية ، وذلك كله فى نوع من النثر الفنى الجميل ، الذى يتخذ من أحداث التاريخ شكلا ، ومن وقائع الحياة مضمونا ، ويصهر الاثنين معا فى لوحة قلمية ، تذكرنا ببعض المقامات الادبية ، أو ببعض الفصول التى نطالعها فى كتب التاريخ ٠

وتدور القصة وأنا هنا استخدم كلمة القصة بهذا المعنى الجديد ، فى عصور المماليك ، ربما فى زمن السلطان الأشرف قايتباى ، وعلى الأرجح فى زمن الأشرف قانصوه الغورى ، هذا من ناحية الزمان ، أما من ناحية المكان فهو السجن الكبير الذى كان يسمى فى تلك الأزمنة بأسم المقشرة ، وسمى بالمقشرة لأنه أقيم فى موضع كان يقشر فيه القمح ٠ والأحداث هنا تروى على لسان السجان الذى تولى أمرة المقشرة فى ذلك الوقت ، فيصف بشاعة السجن وأهواله ، ومدى ما يقاسيه المسجونون من الوان العذاب ، وكيف انه فى هذا السجن تخلى الانسان لا عن مبادئه وقيمه ومثله العليا ، بل عن كرامته ، وعن الانسان فى داخله « ٠٠ واذا أردت ان تجعل رجلا من المحابيس الجدد يبكى كالنساء ، ويقول انا امرأة ، فاخبره ان عياله مات منهم اثنين ، وان زوجته طلبت منه الطلاق وتزوجت » ٠

ويستطرد السجان فى وصف بعض مما جرى فى المقشرة ، فيقول لأحد المحابيس : « واعلم اننا لو فعلنا ما نريد بك تصور أى شىء يخطر لنا ، فلن يتكلم أحد ولن يرفع سبابته احتجاجا ، ولن تعول عليك امرأة أو تنوح

عليك زوجة » ٠ وربما كان أهم ما يريد السجان أو بالاحرى الكاتب ، ان يصل اليه هو أن هذه المقشرة لا يعلو عليها أحد ، وأنه كلما علا الانسان فى مقامه كلما زادت المقشرة فى ايلامه ، فالأمير فى بيته وعلى نسائه ، ولكنه ليس كذلك فى خارج بيته والا كان مصيره ٠٠ المقشرة ٠

أقول انه لطرافة الصـور التى وقع عليهـا الكاتب فى هذه المقشرة ، ولغرائب الموضوعات التى قص عنها ورواها ، ثم لاسلوب الوصف التعبيرى الذى يقطر دفئا ويفيض سخونة ، لهذا كله ولكثير غيره ، نأت هذه القصة عن أن تكون قصة بالمفهوم التقليدى ، وأضحت شيئا آخر ، هو بأى حال من الأحوال نوع من النثر الفنى الجميل ٠

وعلى الرغم من ان القصة الخامسة والاخيرة فى هذه المجموعة وهى « كشف اللثام عن اخبار ابن سلام » ليست دون مستوى القصص الثلاث الاولى ، لا من ناحية الشكل ولا من ناحية المضمون ، الا انها استطاعت ان تتحاشى الكثير من غرابة القصة الرابعة ، وان تدخل فى اطار القصة المألوفة شكلا ومضمونا ٠ فهنا قصة تتخذ من اسلوب الرواية اطارا فنيا تدور فيه ، وهى تدور حول قصـة رجل تعرضت حيـاته لصـنوف العذاب والهوان ، وصـنوف الصراع والمعاناة ، الأمـر الذى جعل منـه بحق بطلا وبالمعنى التراجيدى ٠ والكاتب فى قصته يلتزم بالشكل المنهجى للقصـة ، من حيث الحدث الفنى الذى يبدأ ويتطور حتى يصل الى الذروة ، وكذلك من حيث التنوير الفنى الذى يحدث فى النهاية الأثر الكلى المطلوب ٠

وقد أدار الكاتب قصـة بطله تحت عدة عناوين فرعيـة ، كتلك التى نطالعها فى كتب التراجم والسير ، غير انه ظل من البدء حتى النهـاية حريصا على الخيط الاصلى فى تطور القصة ، ففعل هنا فى « كشف اللثام » ٠٠ ما لم يفعله هناك فى « هداية أهل الورى » ، فتحت عنوان « ذكر اصله ونسبه » ، أن تاريخ مولده اقترن بمجىء الوباء العظيم الذى مات فيه ابوه ، وان عساكر العثمانية اشـاعوا بين العامة انه غريب عن بر مصر ، وانه يطمع فى ثروات الجراكسة ، وانه لهذين السببين كان يمر بالطرقات متوقفا بين لحظة واخرى ، زاعقا بأعلى صـوته عما جرى فى النهـار مـن جند ابن عثمـان ، لذلك التف حوله العوام ، يمشـون دائما وراءه ، ويرددون قوله ، ويلتفون حوله اينما نام ٠

وبعد ان يرسم لنا الكاتب الخطوط العامة والعريضة لشخصية بطله ، ينتقل فيما سماه « حاشـية » الى تأكيد خط محورى تدور حوله الأحداث ، مؤداه ان ابن سلام رجل من اصحاب الكرامات وخوارق العادات ، فعندما

حاول جنود العثمانية النيل منه ، اطلق ابن سلام صرخته المدوية ، ففر جنود العثمانية هاربين ، وتعالى صياح العامة بالتكبير والتهليل ٠

ويعود الكاتب الى تأكيد هذا المعنى تحت ما سماه « فصل فيما جرى له عند دخول العثمانية » فيروى كيف انه فى يوم علا فيه صراخ الحريم ، واشتدت فيه آلام العيال ، واستمر النهب والقتل حتى بعد مجيء الغروب ، فى هذا اليوم سـمع الجميع صوتا ينادى « راح الصـالح بالطالح ولعب السيف فى رقاب الابرياء ٠٠ طرش العثمانية من أهل مصر فى يوم واحد الف الف الف انسـان ، الجثث مرمية تنهشها الغربان لا تجد من يدفنها ، أبدان بلا رؤوس ورؤوس بلا أبدان ، يا حى يا قيوم يا من لك الدوام راح الصالح بالطالح » واذا بهذا الصوت يتردد فى أكثر من حى فى وقت واحد ، ويسمعه أكثر من انسان فى أكثر من مكان ، وكأنما ابن سلام هنا قد اصبح ضمير الشعب المعبر ، وصوته المنطلق الجهير ، أو كأنما أصبح صوت كل ضمير لم يعد له صوت ٠

وما أن يفرغ الكاتب من تأكيد هذا البعد الانسانى فى شخصية ابن سلام ، أو بتعبير أدق البعد الفوق انسانى ، حتى ينتقل الى تأكيد بعد آخر هو البعد الفنى أو الوجدانى ، فتحت ما سماه « ذكر أخبار شعره » يروى الراوية ان ابن سـلام لم يقرض الشـعر طوال عمره ، حتى وقعت الشدة العظمى ، وصال جند ابن عثمان وجالوا وهاشوا على ناس مصر ، عندئذ بدأ ابن سلام يقول الشعر ، وكان شعره آية فى الاعجاز ، حتى أن القاءه لاحدى القصائد استغرق مرة وقتا ينحصر بين اذان العصر ونزول صفرة المغيب ٠ ومن هنا كان الشعر نوعا من الاستجابة الواعية لظروف الواقع الخارجى ، بمقدار ما كان شعرا نضاليا يلتزم بقضايا الواقع من حوله ٠

وبعد أن يخلص الكاتب الى تأكيد هذين البعدين الرئيسـيين فى شخصية ابن سلام ٠٠ الفكر والشعر ، أو الانسان والفنان ، وبعد أن يؤكد على ضرورة التحام الجانبين فى وحدة واحدة ، بحيث تصبح الشخصية البشرية شاعرة بما هى مفكرة ، ومفكرة بما هى شـاعرة ، يضرب الكاتب ضربته الفنية فيقدم لنا هذا المثل الفريد فى شكل تراجيدى ، فتحت ما سماه « ذكر أخباره الأخيرة وكيف انتهى أمره » يروى الراوية ان المشاعلية طافوا ثلاثة أيام ، ينادون بأن الكاذب اللئيم ، مدعى الزهد والعبادة ، سوف تدق رأسه بالطبر عند باب زويلة ، ظهر يوم الجمعة ٠ غير أنه طوال هذه الأيام الثلاثة علا النواح من جميع البيوت ، وانتاب الندم الجنود الذين أمسكوا به حتى انهم ألقوا بأنفسهم فوق سور القلعة ، المهم أنه عندما طلع ابن سلام

فوق المصطبة ، جال بعينيه فى الجمع الذى احتشد ، ثم صاح فجأة « اقرأوا الفاتحة » فاهتزت الشفاه وترقرق الدمع خلف المآقى ، وعندما هوى السياف فوق رأســه قيل ان أحجار البوابة رمت دما ، وأن النســاء عاطت عياطا مهولا ، ارتجت له القاهرة ، وان جسده ظل معلقا فوق بوابة زويلة ثلاثة أيــام ٠

وبهذه النهاية المأسوية الجليلة والحزينة معا ، تنتهى قصة « كشف اللثام عن أخبار ابن سلام » التى استطاع فيها الكاتب أن يستدعى من بطون الكتب ومن جوف التاريخ شخصية غنية الدلالة ، ثرية المضامين ، لينطقها بأعمق وأخفى ما فى ضمير عصرها ، ثم يعود فيسقط هذه الدلالة وتلك المضامين على عصرنا الذى نعيش فيه ٠ ولا شك أن نسيج هذه الشخصية أوسع وأرحب من أن يعالج فى قصة قصيرة ، وانما اطاره الحقيقى هو الرواية التى تتسع لما فى شخصية ابن سلام من تعدد فى الابعاد ، وترام فى الآفاق ، فضلا عن علاقتها بما حولها من كم غفير من الناس ، سواء اولئك الذين يمثلون جند السلطة ، أو هؤلاء الذين يمثلون عامة الشعب ٠

وكم يحلو لنا ان نقارن هنا بين شخصية ابن سلام وبين « **الزين** » فى رواية **الطيب صالح** الاديب السودانى ، او بينه وبين « **زوربا** » فى رواية **كزانتزاكيس** الاديب اليــونانى ، فكل منهم شخصــية شــعبية فيها الوعى واللاوعى ، فيها الفكر وفيها الشعر ، فيها القدوة وفيها المثل الاعلى ، ثم فيها بعد هذا كله ذلك الشىء الحزين الذين يعبر عما فى أعماق النــاس ، وصوت الضمير الذى هو فى النهاية ضمير الشعب ٠

قلت وأقول ان مجموعة هذا الكاتب ٠٠ جمال الغيطانى ليست اكثر من شريحة فى كيــان ، أو كادر فى شريط ســينمائى ، ولكنها فى الحقيقة الشريحة ذات الدلالة ، والكادر الذى يعبر عن شباب جيله ، بمقدار ما يكشف عن خصائصه الخاصة ، ومميزاته الفريدة ٠ وأستطيع أن أقولها بمسئولية والتزام ، ان المستعرض لكتاب هذه الكوكبة الشابة من **جيل ما بعد يوسف ادريس** ، قد يستطيع أن يغفل واحدا هنا وآخر هناك ، ولكنه لن يستطيع أن يتعرف على أبرز ما فى هذا الجيل ، ان هو اغفل هذه الموهبة الاصيلة ٠٠ **جمال الغيطانى** ٠

في أدب الرحلات

# جيل ما بعد أنيس منصور

فى « ٥٠٠ » صفحة من القطع الكبير ، و « ٥٣ » مقالا من كل نوع ، ومقدمة بارعة كأنها الافتتاحية الموسيقية ، ومئات التعبيرات الراقصة التى تجمع بين الرشاقة والذكاء ٠٠ رشاقة العبارة ولماحية الفكرة ، صدر كتاب **أنيس منصـــور** الذى اختار له عنـوانا هتافيا مثيرا هو « **يســقط الحائط الرابع** » ٠٠٠

وقارىء هذا الكتاب ، بل كل كتب أنيس منصور لا يمكنه ان يقاوم ما فى أسلوبه من اثارة فكرية واغراء ذهنى ، أنه يبهرك بتعبيراته الحركية وصوره الموحية وقدرته على تكثيف المعانى وتجسيم الافكار ، فلا تكاد تجد فى كتاباته لفظة ينقصها الشكل أو جملة خالية من اللون ، وكأنك فى صالة من صالات الفن التشكيلى تتفرج على رسام أفكار أو نحات صور ٠ انه يذكرك بالكاتب الفرنسى الجديد **ميشيل بيتور** الذى يريد لقارئه أن يقف فى وسط الصفحة ، وكأنه يقف فى ميدان من ميادين المدن الساهرة ٠

والواقع أن عهدا جديدا من الأساليب الأدبية التى قد تطلب لذاتها بصرف النظر عما وراءها من رصيد فكرى يبدأ بكتابات أنيس منصور ، فمنذ أسلوب **المنفلوطى والرافعى والمازنى والزيات وطه حسين** ، لم يقف فوق سطح أدبنا العربى أسلوب فاقع يشكل مرحلة جديدة اللهم الا اذا كان هو أسلوب أنيس منصور ٠

على أن أروع ما فى أسلوب أنيس منصور وأخطر ما فيــه فى نفس الوقت ، هو انه ليس عاملا مشعا للأفكار ، بقدر ما هو موصل جيد للأفكار ، فتعبيره يسبق تفكيره ، أعنى أن الفكرة لا تحضره ثم يبحث لها عن تعبير ، وانما قد يحضره التعبير ثم يبحث له عن فكرة ٠

ومن هنا جاءت فى كتاباته الفقرات التى لا يبحث عما وراءها من معنى، وانمـا يكتفى بمـا فيها من تكوين داخلى ونسيج لفظى ، وكأنهـا اللوحة التجريدية تحمل معناها فى تكوينها لأن التكوين نفسه هو المعنى ٠

وعلى ذلك يمكن القول بأن اسـلوب أنيس منصـــور أسلوب يـرى ولا يسمع ، والعين هنا أداة فهم لا أداة ادراك ، ألم يقل هو نفسه فى شرحه لفلسفة النظرة فى تقديمه لهذا الكتاب « **عالم هائل الصـفات والاشـكال والاحجام والابعاد ٠٠٠ عالم كل ما يربطنى به أننى أنظر اليــه ٠٠ اننى**

**اراه ٠٠ ان كل شىء منظور ٠٠ كل شىء مرئى ٠٠ انا انظر فانا اذن موجود ٠٠ فوجودى هو حريتى فى النظر الى ما حولى » ٠**

وعلى الرغم من افتقار هذا الكتاب الى وحدة القضية أو الموضوع ، وعلى الرغم مما بين مقالاته من مسافات فكرية وزمنية ، فان ديناميه الحركة الداخلية ، ووحدة الطابع الشخصى ، والنظرة المتجانسة الى المواقف والأشياء والأشخاص ، مما يخلع على الكتاب وحدته ، ويجعله بمثابة مرحلة جديدة فى تطور أنيس منصور ٠

فالكاتب بعد أن تمرغ طويلا فى رمال لا نهاية لها هى رمال الملل ، وبعد أن قام بدورة كاملة حول العالم رأى فيها الدنيا بالطول والعرض والعمق ، وباختصار بعد أن انتهت رحلة الغريب فى العالم الغريب ، عاد أنيس منصور ليعانق نفسه ويرتدى حواسه من جديد ، فاذا به ينظر ولا يرى ، ينصت ولا يسمع ٠٠ يتكلم ولا يقول شيئا ، فهو على حد قوله بلا عينين عندما ينظر الى داخله ، الى الزحام فى داخله ، الى الوحشة المظلمة فى اعماقه ، الى الانسان الذى نسيه يصرخ ولم يسمعه ولم يتبينه « فقد اتسعت المسافة بينى وبينه ٠٠٠ أو بينه وبينى » ٠٠٠

وتفسير ذلك وجوديا أن الغربة اقامت حائطا رابعا بين الكاتب وبين نفسه ، وبالتالى بينه وبين ما فى العالم الخارجى من اشياء وأشخاص ، فكان لابد له لكى يرى باعتباره انسانا ، ولكى يرى باعتباره فنانا ، أن يزيل الحائط الرابع بينه وبين الناس ٠

هنا وهنا فقط يستطيع أن يخرج من ذاته ليلتقى بذوات الآخرين ، فيحدثهم عن نفسه بلا خجل وبلا كبرياء ، هنا وهنا فقط ، يستطيع أن يرى بعمق ووضوح المسافات الطويلة ٠ وهنا وهنا فقط ، يستطيع ان يقول : انا احيا وهذه هى حياتى الجديدة ، وحياتى هى حريتى فى النظر الى نفسى والى غيرى ، لانه بسقوط الحائط الرابع تبدأ حياة النور والتنوير » ٠

تبدأ حياة الأنا أحيا ٠٠ لا وحدى ولكن مع الآخرين ٠٠

وهكذا جاءت رحلات أنيس منصور ، انطلاقا من هذه المقولة او تطبيقا لهذا « الكوجيتو » وكانت فتحا جديدا فى أدب الرحلات فى أدبنا العربى ، فما عهدنا فى أدبنا العربى الحديث ذلك الأديب الرحالة الذى صحبنا أو اصطحبنا فى رحلة عمر ، كتلك التى قام بها أنيس منصور « **حول العالم فى ٢٠٠ يوم** » اذ كانت أطول وأروع رحلة فى تاريخ الصحافة ، كما كانت أول دورة كاملة يقوم بها صحفى حول العالم ٠

فمن القاهرة الى الهند بلد السلام والافاعى والمحبة وعبادة الابقار ، الى مقبرة غاندى عند ملتقى البحور الثلاثة ٠٠ الى بيت عرابى باشا فى كاندى ٠٠ الى أندونسيا وتحضير الأرواح بالسلة ٠٠ الى جزيرة النهود العارية ٠٠ الى استراليا قارة الصحة والكانجرو والمال والمستقبل ٠٠ الى الفيلبين التى ترقص نهارا لكل السائحين ٠٠ الى هونج كونج جزيرة الابتسام والفساتين المشقوقة ٠٠ الى اليابان حيث اللؤلؤ والجيشا وكل شىء صغير ٠٠ الى الجنة الحمراء فى جزيرة هاواى حيث البراكين والأناناس وبنات الهولا فى ظل القمر ، وتحت أشجار جوز الهند٠٠ الى امريكا نصف العالم الجديد والسيارات الضخمة والشوارع الجميلة والكواكب والسرعة والملايين من أصحاب الملايين ، الى أوربا نصف العالم المتحضر ، الى جميع هذه البلدان والبقاع ٠٠ كانت رحلة أنيس منصور التى لم ينقلها الى القارىء ، وانما نقل اليها القارىء ٠

واذا كان هذا الكتاب قد جاء لونا جديدا شائقا فى أدب الرحالة والرحلات ، واذا كان أنيس منصور قد عاش رحلته هذه بحاسة الصحفى ليكتبها باحساس الاديب ، واذا كان بعد هذا كله قد فتح طريقا جديدا أمام أدبنا العربى الحديث ، وهو الطريق الذى قطع فيه شوطا وراء شوط ، اذ جاءت رحلته الثانية « **اليمن ٠٠ ذلك المجهول** » تعميقا لهذا اللون من ألوان التعبير ، وبعدها جاءت رحلته الثالثة « **بلاد الله ٠٠ خلق الله** » والرابعة « **مع أطيب تحياتى من موسكو** » والخامسة « **أعجب الرحلات فى التاريخ** » ثم رحلته المسماة « **غريب فى بلاد غريبة** » ٠

أقول انه اذا كان أنيس منصور قد ارتاد أدب الرحلات فى ثقافتنا العربية الحديثة ، على نحو جعل منه رائدا من رواد هذا الادب ، فهل تراه كان الرائد المؤثر الذى ترك بصماته على جبين الجيل الذى جاء بعده ؟

الا ان الاجابة على هذا السؤال ، نجدها فى كتاب « **قلب أوربا أو الشباب الى أين ؟** » وهو الكتاب الذى سجل فيه الأديب الصحفى ، أو الصحفى الاديب **يوسف فرنسيس** ، رحلته فى قلب القارة الاوروبية ٠

**شباب هذا العصر الى أين ؟**

ربما كان هذا هو السؤال الحيوى الذى يفرض نفسه على السنة الأولى من السبعينات بعد ان كانت حركات الشباب هى قلب الاحداث فى السنوات الاخيرة من الستينات ، فلم يعد الشباب فى هذا العصر وقودا فى معركة

الاحداث ، لم يعد كما كان فى الحرب العالمية الاولى حطبا يقذف به فى أتون الحرب ، ولا كما كان فى الحرب العالمية الثانية بارودا ينفجر وقتما يراد له ٠ لم يعد الشباب كتابا تحت الطبع ، بل أصبحوا كتابا صادرا بالفعل ، كتابا تنعكس على صفحاته كل الأحداث ، وأصبح لزاما على « القادة » ان يطالعوا ما فيه من نبض وأن يستوعبوا ما فيه من خفقات ٠ فاذا كانت مهمة القادة هى رصف الطريق الى المستقبل ، وكان الشباب هم لبنات هذا المستقبل ، فأولى بهم ان يشاركوا فى صياغة حياتهم ، وأن يكون لهم رأى فى هذه الحياة ٠ فالحياة القادمة هى حياتهم ، وكما ان جيلا آخر لن يموت من اجلهم ، فان جيلا آخر لن يحيا لهم هذه الحياة ٠

وتأسيسا على هـذه المقولة الفكرية المشحونة بالاحسـاس الوجدانى الحاد ، انطلق الشباب فى السنوات الأخيرة ، وكلهم اصرار على أن تكون لهم كلمة وان يكون لهم رأى ، وأن يمسكوا زمام المبادرة ان اقتضى الامر ٠ ولم تقتصر هذه الفورات الشبانية على احداث الواقع السياسى والاجتماعى ، بل تعدتها الى آفاق أخرى الى حيث الفكر والادب ، فقد استطاع شباب العالم ان يحدثوا هزات حقيقية فى هذه المجالات ، مطالبين بضرورة تغيير الاسس التى قامت عليها حياتنا ، وقامت عليها ثقافتنا ، وقامت عليها بالتالى معايير النقد والتقييم ٠

ولم تقف فورات الشباب عند دول العالم الرأسمالى ، وانما تعدتها الى بعض دول العالم الاشتراكى ، بل الى بعض دول العالم الثالث ، مما دل دلالة واضحة على ان هذه الفورات لم تكن حركة فوضوية ، ولا كانت مظهرا من مظاهر الانحلال ، وانما كانت فى صحيحها طرحا لمشكلات جديدة ، لا تجيب عليها مجموعة الاجابات الجاهزة التى ظن التقليديون انهم يستطيعون ان يواجهوا بها كل موقف جديد ٠

وكان من الطبيعى بالنسبة لهذا الشباب الجديد ، أن يواجه الواقع بمواقف جديدة أن يرفض ويحتج ، وأن يتمرد ويثور ، ان يرفض الاطر الجاهزة والقوالب الجامدة التى درج عليها آباؤه وأجداده ، وأن يخرج الى أرض الواقع ليعانق كل شىء من جديد ، كما لو كان يطالع فجر الحياة ، أو يعانق صباح الخلق الأول ٠ وربما كان أكثر ما آمنوا به هو ضرورة ربط الفن بالحياة ، لانه فى الوقت الذى كان الفن فيه شيئا آخر غير الحياة لم نجد سوى نماذج هزيلة من الانتاج الفنى ، وفى الوقت الذى كانت الحياة فيه شيئا آخر غير الفن ، لم نجد سوى نماذج بشعة من محترفى السياسة

وقوادى الاستعمار ، وهذا ما عبر عنه **كنجسلى اميس** أحد الادباء الساخطين بقوله : « ان العالم قد شاخ ، لأن العين التى نرى بها الدنيا هى عين امهاتنا وآبائنا ٠٠ اننا نعيش فى عصر ذرى بقلوب رهبان الكنائس فى العصور الوسطى ، ان آمالنا جميعا تدخل النار حية ، كما دخلها من قبل الراهب « سافونا رولا » لقد احترقت جثته كما تحترق آمالنا دون ان تنزل منها قطرة من دم ، او حبة من عرق » ٠

وتلك هى الحياة بحكم العادة ، وهو ما يرفضه الشبان الجدد ، انهم يرفضون تعود الواقع أو اعتياد الحياة ، يرفضون أن يعيشوا بحكم العادة وأن يحبوا بحكم العادة ، وأن يندهشوا بحكم العادة ، ويريدون ان يجربوا كل شىء ومن جديد ، فهم يؤمنون بأن حيـاتهم لا يكون لهـا معنى الا اذا عاشوها بجنون بيكاسو ، ووهج يوفتشنكو ، وتضحيات جيفارا ، واصرار هوشى منه ، وصراخ جون اوزبورن ٠

## الوجه الآخر للصـورة

على ان هذا ليس هو الوجه الوحيد للصورة ، فالصورة لها وجه آخر ، فالى جوار خط التغيير الصاعد ، هناك خط آخر فقد اصحابه الرؤية الصحيحة ، واختلت أمامهم قوى المجال ، فلم يسلكوا سوى طريق الانحراف، حيث جرائم الجنس والعنف ، وادمان العقاقير ، وقتل الغلمان ، واختطاف الفتيات ، والتصلك فى الرصيف العام ٠ وهذا ما تؤكده اخبار الجرائم التى خرجت من أوربا وامريكا فى السنوات الأخيرة ، وكلها مما يثير الرعب والفزع فى قلوب الناس يوما بعد يوم ٠ وكلها مما يشير الى أن خطرا كبيرا يتهدد الحاضر ، ويشكل تحديا مباشرا لمجموعة النظم الاجتماعية السائدة ٠ وليست جماعات الهيبز مهما اختلفت اشكالها وتعددت أسماؤها ، الا تعبيرا عن الوجه الآخر للصورة : الشعر الطويل ، الملابس الغريبة ، المينى جيب للفتيات ، والقمصان الملونة للشبان ، والنوم على الأرصفة ، والتسكع فى الطرقات ، والتحدث بأعلى طبقات الصوت ، والمناقشات التى تنفجر من لا شىء لتستوعب كل شىء ٠

وهى جميعا من الظواهر التى اخرجت المؤرخ البريطانى الكبير **ارنولد توينبى** عن صمته ، ليصرخ مع مطلع عام ١٩٧٠ بقوله : « **أن الهيبز ناقوس خطر عنيف للمجتمع الامريكى !** » ثم يضيف كمن يأمل فى مستقبل بلا هيبز « ان الاحتمال كبير فى أن تكتسح حركة اجتماعية واسعة حركة الهيبز ، ويعود للشباب احترامه مرة أخرى » ٠

وكائنا ما كانت صورة الشباب المعاصر بوجهيها ·· المعتم والمشرق ، فالحقيقة التى تفرض نفسها على وجدان المتأمل لهذه الظاهرة ، أو الباحث فى أسبابها الاولى وغاياتها البعيدة ، هى أن الاطر الاجتماعية والفلسفية والدينية السائدة ليست مما يفى بحاجات العصر ، وأن الواقع الجديد أبعد وأرحب مما تستطيع الايديولوجيات المعاصرة ان تسبر أغواره ، وأن الشباب مثلما يريدون من المجتمع الرأسمالى أمورا بعينها ، فأنهم يريدون من المجتمع الاشتراكى بدوره أمورا أخرى ، وهذا معناه بعبارة علمية أنهم يريدون أصولا جديدة للعقيدة ، وفسلفة أخرى للثورة !

وكان مما يتفق وطبائع الاشياء ان يتصدى من المفكرين من يحاول الاجابة على هذه التساؤلات الجديدة التى يطرحها الشبان ، أو هذه التحديات الجديدة التى تفرضها ظروف العصر ، وقد تصدى لها من العالم الرأسمالى **هربورت ماركيوز** الذى اتخذه شباب الطلبة « والانتلجنسيا » فى أوروبا الغربية والولايات المتحدة ، رائدا لحركاتهم واطلقوا عليه اسم « **فيلسوف الشباب** » على الرغم من انه جاوز السبعين من عمره · وقد ذهب هذا الفيلسوف الى أن المجتمع الرأسمالى لا عقلى فى مجموعه ، وأن انتاجيته مدمرة للتطور الحر ، فسلامه يصان بالتهديد المستمر باشعال الحرب ، ونموه يتوقف على قهر الامكانيات الحقيقية تهدئة للصراع من أجل البقاء ·· فرديا وقوميا ودوليا · ويمضى ماركيوز قائلا انه فى المجتمع الراهن المتقدم صناعيا سواء فى اوروبا الغربية أو فى الولايات المتحدة نجد أن النظام العقلانى ينمو جنبا الى جنب مع ما سماه « بالاسترقاق التقدمى للانسان بوساطة أجهزة الانتاج » مما يؤدى فى النهاية الى تدمير حياة اولئك الذين يخلقون وسائل الانتاج ، ويستخدمونها فى وقت واحد · وعند ماركيوز ان مثل هذا المجتمع ينبغى تدميره بطريقة ثورية ، واحلاله بمجتمع جديد من حيث المبدأ ·

وعلى الوجه الآخر من هربرت ماركيوز يقف الفيلسوف الماركسى **روجيه جارودى** مشيرا الى ما تعانيه الواقعية الاشتراكية من أزمة منهجية حادة ، مناديا بضرورة طرحها للمناقشة بدلا من كبتها ، وضرورة اجراء حوار نقدى بشأنها بدلا من ان تترك هكذا فريسة لأعدائها ، اولئك الذين لا يتوانون عن أن يوجهوا اليها سهام النقد ، ويشنون عليها حرب الاتهامات· فتغير الواقع عند جارودى يستتبع بالضرورة مراجعة أصول النظرية التى جاءت اصلا لتعبر عن هذا الواقع ، ولا يعنى هذا تخطى النظرية ، فان كل فلسفة علمية قادرة بمنهجها الجدلى على استيعاب هذا التغيير · ومن هنا كان

تصدى روجيه جارودى لتحمل مسئولية نقد النظرية الاشتراكية ، واعادة النظر فى أصول الواقعية بقصد مراجعتها وتعديلها فى ضوء الواقع الجديد، وهذا ما عبر عنه بقوله « لقد اخترنا الطريق الثانى بمحض ارادتنا ، وعليه فقد اخترنا أعمالا حرمنا أنفسنا طويلا من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية » ٠

وقد بدأ روجيه جارودى مراجعته لأصول الواقعية الاشتراكية بمصادرة على جانب كبير من الخطورة والأهمية ، مؤداها أن الواقعية ينبغى ان تلتمس فى الابداعات الفنية ذاتها لا قبل ذلك ، أى أن تعريف الواقعية يكون من خلال الاعمال ، لا من خلال معايير سابقة أو أحكام جاهزة ٠

والذى يعنينا الآن هو أن دراسة مشكلات الشباب فى عالمنا المعاصر اصبحت ضرورة علمية يفرضها الواقع الاجتماعى ، والفاعلية التكنولوجية ، والوضع التاريخى ، والصراع الحضارى ، بل يفرضها الوجود المادى الشامل فى هذا العصر ٠ غير ان الظواهر التى تمثلها حركات الشباب هى فى تعقدها وتشابكها ، ظواهر جديدة مغايرة لتلك التى تبحثها العلوم الانسانية القائمة ٠ وهذا معناه عدم امكان قيام دراسة حقيقية للشباب ، وهذا من زاوية أخرى وعلى حد تعبير الدكتور **فؤاد زكريا** هو المبرر الاول لظهور دراسة جديدة ، او علم جديد ، يختص بالبحث فيما تنفرد به هذه الظواهر من صفات مميزة ، وهو ما سماه **علم جديد للشباب** ٠

ولسنا الآن بصدد البحث فى امكان قيام هذا العلم الجديد ، ولا فى بيان مكانه من سائر العلوم الانسانية ، وبخاصة علمى النفس والاجتماع ، وانما الذى يعنينا الآن هو أن نلمس ظاهرة الشباب بحواسنا الخمس ، وأن نضع كلتا يدينا على حركات هذه الشريحة النابضة فى جسد العصر ٠ وكان رائعا أن يظهر فى هذه الايام بالذات كتاب يفى بهذا الغرض ، فيضعنا فى قلب اوروبا أو فى قلب الاحداث ، كى نعيشها ونتمثلها ، كى نسمعها ونراها ، كى نشاهدها كما لو كان ذلك على الطبيعة ، انه كما يقول صاحبه « صورة بالنور والظل لشباب اوروبا » وهو يهديه « الى قلب شبابنا ٠٠ ليظل نقيا بلا ظلال » ٠

هذا هو كتاب « قلب اوروبا أو الشباب الى أين ؟ » الذى وضعه الاديب الفنان يوسف فرنسيس ، واقول « وضعه » بدلا من « ألفه » لانه كتاب جديد

حقا فى شكله ، فهو لم يقتصر فى تأليفه على الكلمة ، بل الكلمة فيه تقف الى جوار الصورة ، الى جوار الخط ، الى جوار اللون ٠٠ وكلها وسائل توسل بها « الفنان » الى توصيل الفكرة مصورة ، بمقدار ما توسل بها « الاديب » الى نقل الصورة جياشة بالتفكير ٠ فهو كتاب يقرأ ويرى ، والرؤية هنا أداة وعى وادراك هى الأخرى ٠

لقد حاول يوسف فرنسيس فى هذا الكتاب أن يطلق الفنان من أعماقه ليرسم بالكلمات ، كما حاول ان يفجر الاديب فى كيانه لكى يعبر بالصور ، ولم يسكت الصحفى فى داخل يوسف فرنسيس بل سارع هو الآخر لكى يقع على ما هو صارخ ، ولكى يقدم اللوحة حية بكل ما فيها من انغام حادة ، وألوان زاعقة ، وافكار لا معقولة ٠

وكما كان الكتاب جديدا فى شكله ، كان جديدا ايضا فى مضمونه ، أو بالأحرى فى طريقة عرض ما فيه من افكار ، وقد أفاد يوسف فرنسيس هنا ايضا من كتابته للسيناريو ، فالكتاب رحلة فى « قلب اوروبا » تجول فى قلب اللوحة ، وفى قلب السينما ، وفى قلب الهيبى ، وفى قلب الخنافس ، كما تجـول فى أحراش القلب ، بل وفى قلب اولئك الذين بلا قلب ٠ وقد عالج يوسف فرنسيس هذه الفصول جميعا بطريقة المونتاج السينمائى ، وجاءت مقدمة الدكتورة **سهير القلماوى** فى بداية هذه الفصول كأنها « التيتر » فى الفيلم ، غير انها المقدمة التى لا تقتصر على « التقديم » بل تتجاوزه الى المناقشة « والتقييم » ٠

فعند الدكتورة سهير القلماوى أن « ثورة الشباب التى تنفجر هنا وهناك فى شكل اضراب طلبة الجامعة ليست مجرد مطالبة باصلاح شىء هنا أو شىء هناك ، وانما هى مطالبة بتغيير جذرى فى بنيان المجتمع الانسانى كله » ٠

وهذا صحيح ، والدليل على صحته ان مناقشات الطلبة لم تقف عند اصلاح التعليم الجامعى ،وانما تعدت هذا النطاق الضيق المحدود الى مناقشة طبيعة العمل الثورى ، ومشكلات تشكل ملامح بارزة فى جبين الثلث الاخير من القرن العشرين ، وتربأ بحركات الطلاب فى الغرب أن تكون اسـتجابة لنداءات الصـين الشـيوعية ، وتربأ بحركاتهم فى الشرق أيضا ان تكون وراءها اصابع المخابرات الامريكية ٠

واذا كانت الدكتورة قد عادت تقول : « ان الطلبة فى جميع انحـاء العالم وخاصة فى البلاد الرأسمالية يحسون بقصور الدولة فى حقهم » ففى

تقديرى ان ثورة الشباب انما هى ثورة عصر أو ثورة على العصر ، لا فرق فى ذلك بين بلاد رأسمالية وأخرى اشتراكية ، بل ان بعض بلاد العالم الثالث شهدت نوعا من هذه الثورة ، مما يدل دلالة واضحة على طابعها الشمولى العام · أما اذا كان حجمها اكبر فى الدولة الرأسمالية فلأنها لا تزال موطنا للاستعمار ، والاستعمار هو أعدى أعداء شباب هذا العصر ·

لهذا كان من الطبيعى بالنسبة لهؤلاء الشبان ان يرفعوا صور جيفارا ، وان يفتنوا بسيرة هذا الثائر العظيم ، لقد استطاع جيفارا ان يحول الواقع الى شعر ، وان يجسد الاسطورة فى العصر الحاضر ، فتحرير كوبا من براثن الاستعمار الامريكى والامبريالية العالمية لم يكن هدفا فى ذاته ، وانما كان جانبا من هدفه الاكبر ·· تحرير الانسان · وكان جيفارا يعلم جيدا انه يحارب بمفرده اساطيل الغزو والدمار ، لكنه كان يعلم ايضـا ان عصرنا بمقدار ما يحتاج الى عملية انقاذ ، يحتاج ايضا الى عملية تضحية وفداء ، وشاء جيفارا ان يكون « مسيح » هذا العصر ·

وماذا بقى لهم من حرية فى هذا العصر ؟

وتجيب الدكتورة على هذا السؤال : « لا شىء » ومضمون « اللاشيئية » عند بعض هؤلاء الشبان هو رفض كل عرف أو تقليد أو نظام ، هو سكنى الرصيف ، واطلاق الشـعر ، والاغتراب فى الثيـاب · وتفسـير ذلك عند الدكتورة ان الغالبية العظمى من هؤلاء الشبان وان كانوا قد ولدوا بعد الحرب العالمية الثانية ، الا أن مشكلة الحرب والسلام لا تزال تثيرهم ، فهم يدركون فى وضوح معنى حرب عالمية ثالثة ، ويدركون فى عمق معنى الحرب الذرية ، ويدركون فى قوة أن سباق التسلح شر من أعظم شرور هذا العصر ·

وتتناول الدكتورة فى دراستها التقديمية والقييمية معا وضع الدول النامية أو دول العالم الثالث ، فترى أن شباب هذه الدول فى فلسفته لهذه الثورة لا يفكر مطلقا داخل حدوده القومية أو المحلية ، وانما هو ينظر الى الانسانية ككل ، والى العالم بوجه عام ، وفى تفسيرها لابعاد هذا الموقف ، تضع تعريفا طريفا لمعنى « النماء » بالنسبة لهذه الدول فتقول : « ان خطر الحرب أو الخوف من الحرب أو الدفاع عن النفس لا يزال يستنزف القدرات الهزيلة فى هذه الشعوب التى اصطلح على تسميتها بالنامية ، والحقيقة عندى انها ليست نامية لانها تسعى الى النماء ، وانما هى نامية بمعنى ان مشكلتها الحقيقية فى تعذر النماء » ·

وتخلص الدكتورة من تحليلها لثورة الشباب بالقاء هذا السؤال الذى يحمل فى طيـاته الاجـابة : « ان التحدى هو تحدى عصر التكنولوجيـا ، والسؤال العسير هو من ذا الذى سيسيطر على المصير البشرى ؟ عقل الانسان ام العقل الالكترونى ؟ » ٠

وفى تقدير الدكتورة ان الخروج من الأزمة لا يكفى فيه الوعظ ، ولا تكفى فيه العبارات القديمة ، ولا تكفى فيه الايديولوجيات المعروفة مهما بنيت على أسس علمية ، وانما لابد من ايديولوجية جديدة ، ايديولوجية يراعى فيها ان هؤلاء الشبان ليسوا طبقة ، وليست لهم مصلحة الطبقة ، انهم على حد تعبيرها البليغ : « كالفقراء ولكنهم اشد وعيا ، كالمكافحين الاحرار ضد الامبريالية ولكنهم ليسوا مشغولين بمعركة المصير ، انهم بأختصار شباب فكروا بعقل الثلث الاخير من القرن العشرين » ٠

وبعد مقدمة الدكتورة سهير القلماوى التى هى اشبه « بتيتر » الفيلم السينمائى ، فيه اللماحية والذكاء وفيه الومضة والتشويق ، تجىء فصول الكتاب كما « السينات » فى الفيلم أو المشاهد فى المسرحية ، وعلى امتداد الفصول « تتردد » موتيفة رئيسية كما االلحن الدال فى القصيد السيمفونى ، تلك هى نقطة الانطلاق التى انطلق منها يوسف فرنسيس فى رحلته عبر قلب اوروبا ، ومؤداها ان الكيان الاوروبى يعانى انفصـاما عضويا خطيرا ، انفصاما بين « الجسد العجوز » الذى انهكته الحروب ، وهدته التجارب ، وارهقه السهر الطويل ، وبين « القلب الشاب » الذى نقل الى الجسد العجوز بيد ساحرة كيد الدكتور برنارد الشهير ٠ ويحاول القلب الشاب ان يحرك الجسم العجوز بأحاسيس جديدة ، وانفعالات جديدة ، يحاول ان يدفع فى شرايينه دماء حارة وعواطف ساخنة ، ولكن الجسد يعاند ويقاوم ويحاول أن يلفظ القلب الدخيل ، وفى هذا الصراع تكمن المأساة ، مأساة الاجيال ٠٠ القديمة والجديدة ، وتتركز بالذات فى أعرق مدن أوروبا ٠٠ لندن وباريس ٠

ورغم الصراع ، ورغم المأساة يقرر الجيل الجديد أن يعيش ، وأن يستمر ، وأن يتمدد فى كل مكان ٠٠ فى الشوارع والميادين ، فى المدارس والجامعات ، فى المقاهى ودور السينما ٠ لقد قرر الشباب الاوروبى الا يكون حقبة من العمر تتوه فى أدغال السنين وأحراش القرون ،قرر الا يكون فترة من الزمن تتأرجح فوق حائط التاريخ ، قرر أن يكون حياة كاملة تشكل شيئا خاصا وان انفصل فى ذلك عن كل شىء ٠

وهذا ما عبر عنه يوسف فرنسيس بقوله « لقد استطاع الشباب أن ينسلخ بنفسه ، ينشق من ماضيه ، يختار لنفسه اسلوبا جديدا للحياة ، بل ويختار لنفسه شكلا جديدا يميزه عن باقى البشر ·· شكلا واحدا يتكرر من بلد الى بلد وكأنه جنس جـديد ، ولد فى العشرين من العمر وفى القرن العشرين من الزمن » ·

ويصف الفنان هذا الشكل فيراه فى الشعر الطويل المسترسل ، والملابس الضيقة التى تخنق الجسد ، والنظارات المستديرة الواسعة التى تملأ الوجه ، والمينى جيب القصير الذى يكشف معظم السيقان · لقد أصبح الشاب والشابة على حد تعبيره « يكونان معا لوحة جريئة عنوانها « موجة العصر » ·

ويواجه يوسف فرنسيس بعض هؤلاء الشبان بسؤال محير :

ـ « اذا كنتم قد ضقتم بالماضى ، فكيف تنظرون الى الحاضر والى المستقبل ؟»
والرد دائما مهما اختلفت أساليب صياغته هو :

ـ نحن نعيش الحاضر ·· وهذا هو ما يهمنا لأن حاضرنا هو مستقبلنا !

حقا انهم يعيشون اللحظة ، لتتحول الى ماض ، وتصبح اللحظة التالية هى مستقبلهم ، فيعيشون باستمرار فى المستقبل ·

### ثلاث دقات للقلب

ويمضى يوسف فرنسيس فى رحلته عبر شرايين القلب الاوربى الجديد ليسمع العديد من الدقات السريعة والمباشرة ، ولكن دقات ثلاثا تستوقف أذنه وتستلفت انتباهه ، انها دقات مختلفة الايقاع ، ولكنها صارخة الرنين ، احداها هى دقة القلب العاشق ، والأخرى دقة القلب الصاخب ، والأخيرة دقة القلب الكاره ، أو دقة القلب الاوروبى عندما يكون بلا قلب ·

وفى لوحات ثلاث يرسم لنا يوسف فرنسيس صورة قلمية لكل من هذه القلوب ، أما القلب العاشق فلم تعد دقاته تسمع على ضفاف نهر السين ، ولا فى حدائق هايد بارك وسان جيمس ، فهذه أصبحت فى أعين الشباب

أماكن الحب التقليدية ، أما أماكن الحب الجديدة ، فهى الطرقات ، ومحطات المترو ، ودور السينما ٠ فالعشاق فى اندفاعهم الغريب واستسلامهم لعواطفهم يتعانقون فى أى مكان ، وهنا يدخل عامل الوقت ، فكل شىء ينبغى أن يتم بسرعة ، الاكل ينبغى أن يتم بسرعة ، شراء تذكرة السينما أو الاوتوبيس ينبغى ان يتم بسرعة ، وكذلك القبلة ينبغى أن تتم هى الأخرى بسرعة ٠ وهذا الاسلوب فى علاقة الفتى بالفتاة هو الذى خلع علي الحب شكلا جديدا ، شكلا أقرب الى « الزمالة » أو « الصداقة » وأبعد عن الغرام الرومانسى الحاد ٠ يقول أحد الشبان الانجليز بعد ان قبل صديقته وتركها تفلت منه لتلحق بالمترو :

– « ان الحب الحقيقى شىء آخر ٠٠ ولكن لقد تعودنا على هـذه الحياة ٠٠ تماما كما تعودنا على السندوتشات ومضغ اللبان » ٠

وأما القلب الصاخب فلا تسمع دقاته فى أى وقت وفى كل مكان ، وانما تسمعها فى وقت بعينه وفى أماكن بالذات ، فى الليل حيث الضوء الخافت والاركان المعتمة والكهوف والنوادى الخاصة ، وحيث القلوب الشابة تذبح نفسها كل ليلة فى الخمر الرديئة ، وسحب الدخان ، والموسيقى الصاخبة ٠ ان حياة الليل تحتضن اليها الشاب المراهق بألف ذراع ، كل ذراع تقدم له نوعا من الاغراء ، مئات محلات « الستربتيز » التى تتعرى فيها النساء قطعة قطعة أمام أعين الشباب ، أسهم النور الحمراء التى تقفز أمامه فى أشرطة النيون تشير الى باب الدخول ، صور النساء فى كل الأوضاع وهى تتشكل فى خطوط انسيابية مثيرة ، ويدخل الشاب مرة ثانية وثالثة ، لينتقل بعدها من ناد الى آخر ، ويرتبط معنى الجنس فى وجدانه بالساق العارية ، والكلمة العارية ، وكل ما هو عار ٠

وتفسير هذه الظاهرة المرضية عند يوسف فرنسيس أن الشبان يريدون أن يعلنوا عن وجودهم ، وان يلفتوا اليهم الانظار بأى شكل وبأى ثمن ، لذلك تأخذ الظاهرة أحيانا نوعا من استعراض الرجولة ، أو التباهى بالنضوج بالنسبة للجنسين ٠ ومن هنا كانت المباراة فى الأزياء الغريبة والملامح المثيرة، الفتى يرتدى القمصان الوردية والازرار الذهبية ويطلق شعره حتى الكتفين وأكمامه مزودة بالدنتيللا ، كل هذا كى يبدو كما الطاووس الذى يحاول أن يبهر أنثاه ، والفتاة هى الاخرى تسرع الى الفساتين القصيرة التى تنحدر يوما بعد يوم أسفل الرقبة ، وترتفع يوما بعد يوم فوق الركبة ، يقول أحد الآباء مهموما : لم أعد استطيع أن أصون ابنى وابنتى ٠٠ أن الظروف كلها

تتكالب ضدى ٠٠ كتب مثيرة فى المكتبات ٠٠ مينى جيب فى الطرقات ٠٠ أفلام جنس وأغانى جنس ٠٠ ما الذى استطيع ان أصنعه لأصون ابنى وابنتى من هذا التيار ؟ »

لا شىء ٠٠ لا شىء على الاطلاق ، وليت الظاهرة تقف عند هذا الحد ، فكثيرا ما يقود الجنس الى أحراش سوداء تسلم الى المخدرات والجريمة ، وهنا نسمع دقات القلب الاوروبى حين لا يكون له قلب ، انها دقات عنيفة مروعة تسكت الانفاس وتحجر القلوب ، انها تنطلق من جوف المستشفيات حيث عشرات بل مئات الحالات المثيرة للالم والحزن ٠ « وجوه صفراء غارت فيها عيون بلا تعبير ، تحيط بها هالات سوداء ، وأجساد كالخيال ، أشباح تتحرك فى ذهول ، وكثيرا ما تخرج من الحجرات أصوات تبكى ، أو تستنجد، أو ترتجف مع نشيج طويل » ٠

أنهم ضحايا مخدر « المارجوانا » وعقار « ل٠س٠د»

لقد اندفعوا وراء الجنس فى سن مبكرة ، وقادهم الجنس الى الخمر، والخمر الى العقار ، والعقار الى المستشفى ، وضاعت صيحات الكبار فى أتون الصخب والعنف ، ضاعت صيحات رجال الدين ورجال التربية ورجال الصحافة ، ولم يستطيعوا ان يفعلوا شيئا من أجل انقاذ الضحايا الصغار ٠

وتجىء الاحصائيات الاخيرة ٠٠ مروعة « ٢٠ر٠٠٠ علبة من أقراص ل٠س٠د سرقت من صيدليات منشستر فى خلال عام واحد ، بالاضافة الى ١٠٠ مليون علبة تصرف فى انحاء لندن وضواحيها بروشتات » ٠

ويكتفى علماء النفس بتحليل الظاهرة : « أنها وسيلة جديدة للانتحار »٠ ان جسد اوروبا العجوز لكى يتابع نزوات قلبه الجديد ، استسلم للادمان كما يقول يوسف فرنسيس ، ووقع فريسة للاقراص والمخدرات ، وطرق باب الانحراف والجريمة ٠

## اوروبا بلاقلب

وثمة دقات أخرى مغايرة لهذه الدقات الثلاث ، عرفناها ، وسمعنا عنها ، ولكننا لم نستطع تقييمها حتى الآن ، وقد اختار يوسف فرنسيس قلبين من هذه القلوب ، يقف كلاهما على النقيض من الآخر ، ويختلف احدهما

عن الآخر فى الجوهر وان تشابها فى بعض الاعراض ، أحدهما هو قلب الهيبز والآخر هو قلب البيتلز ، الاول انطلق من امريكا وانطلق الاخر من لندن ، والاثنان وان اغرقا قلب اوروبا الا ان احدهما اغرقه فى الموسيقى والغناء ، واغرقه الاخر فى الكآبة والحزن ٠

أما قلب الهيبز فيمثل الطريق الهابط المؤدى الى اليأس والضياع ، لقد انطلقت هذه الجماعة من امريكا تملؤها الرغبة الجامحة فى كسر المألوف وتأكيد الذات ، ولو أدى بها الامر الى تحدى كل شىء ، الدين والاخلاق والتقاليد ٠ وشباب الهيبز وان تشابهوا من حيث المظهر الخارجى مع ملامح شباب اوروبا بوجه عام ، الا انهم يختلفون عنهم من حيث النوازع الداخلية ، فالشباب الاوروبى لا يزال يراعى بعض « التقاليد » ، ولا يزال يحترم بعض « الاخلاقيات » أما شباب « الهيبز » فقد فقد الاحساس بكل قيمة أو معنى أو مثال ، ولم يقف عند حد فقدان الاحساس بل تعداه الى الامتلاء بالتحدى والعداء ، والغريب أن عدد هذه الجماعة يتزايد ويتكاثر باستمرار ٠ «أحصائية فى امريكا عن الرقم المذهل الذى وصل اليه عدد الهيبز ٦٠٢٤٦ معظمهم فقدوا الذاكرة ، أو دخلوا المستشفيات ، أو ماتوا على قارعة الطريق، كالكلاب الضالة » ٠

وعبثا يحاول المسئولون فى اوروبا وفى باريس بالذات ، أن يوقفوا زحف هذه الطيور المهاجرة او ما يسمونهم ، « السياح الحفاة » عبثا تحاول الصحافة الفرنسية والحكومة الفرنسية أن تكشف للشباب الفرنسى عن زيف هؤلاء الضائعين ، وعن أن دعوتهم ليست دعوة دينية وأنما هى دعوة انحلالية وليست دينا جديدا وانما هى انحراف جديد ، وليست « موضة » وانما هى لون من الوان الشذوذ ، ولكن الشباب الباريسى لم يقاوم اغراء « الجماعة الجديدة » فمشوا وراءها فرادى فى أول الامر ، وجماعات بعد ذلك ، حتى اغرقوا أحياء « مونمارتر » و « بيجال » و « سان جرمان » واماكن اخرى من باريس ٠ ولم يجد القرار الذى أصدره « الجنرال ديجول » بعدم دخول جماعات الهيبز الى فرنسا ، لان مجموعة كبيرة من الشباب الفرنسى كانت قد تحولت الى هيبز ، ولان الاجراس الذهبية التى صنعها الهيبز كانت تدق فى كل مكان ٠

وليس المهم الآن هو تشخيص هذا العرض المرضى الذى طفح على جسد اوروبا العجوز ، وأنما المهم هو تفسيره والارتداد به الى أسبابه الاولى ، وعند يوسف فرنسيس أن سبب ظهور هذه الجماعة هو ما يعانيه الشاب

الأمريكى من تضارب وتطاحن ، وحروب وصراعات ، فوالده يسقط صريعا وهو يتكالب على جمع المال ، وأمه أسيرة السيارة الحديثة والمطبخ الآلى ، بل وأسيرة التحرر والانطلاق ، أما مجتمعه فواقع تحت سيطرة الدولار ، وحكومته تورطه وتورط نفسها فى حروب امبريالية لا تنتهى ، وهذه الأبعاد جميعا تطبق عليه من كل ناحية ، فتصيب روحه بالخناق ، وتصيب نفسه بالحصر والضياع ، ولا يملك ازاء هذا كله الا أن يثور على كل شئ ، وأن يتخبط فى كل أتجاه ٠

وهذا جانب من التفسير ولكنه ليس كل التفسير ، وليس أدل على ذلك من ثـورة الشـباب الأمريكى المعـاصر على البيت الأبيض ، وعلى مقـر البنتاجون ، وعلى الرئيس الجديد نيكسون ، انهـا ثورة تخرج الشـباب الأمريكى من دائرة السلب الى مسرح الايجاب ، ليتخذ موقفا دراميـا من الأحداث التى تدور حوله ، وليعلن للعالم أنه صاحب رأى وصاحب كلمة ، وأنه قادر على أن يعيش عصره ، وأن يساهم فى تشكيل ملامح هذا العصر ٠

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لم يكشف لنا التفسير عن الدواعى الحقيقية لاستجابة الشباب الأوروبى لشباب الهيبز ، فاذا كان الشاب اللندنى أو الشاب الباريسى لا يعيش فى نفس « الطقس » الاجتماعى الذى يعيش فيه زميله الامريكى ، فلم يستجيب أستجابته ويقع تحت طائلة الحصر والضياع ؟ هل تكفى العدوى العصرية أو تقليد الأزياء الفكرية تفسيرا لهذه الاستجابة ؟ وان كانت كافية ، فما تفسير مظاهرات الطلبـة فى لندن وباريس والمانيـا الغربية ؟ فى تقديرى أن الظاهرة أكثر تعقيدا وأشد تركيبا مما تصوره يوسف فرنسيس ، وأن تفسيرها بروح العصر ، أعنى بتقلب الجو العصرى الذى يعيش فيه الشباب بوجه عام ، هو اسعد التفسيرات الممكنة ، وهو التفسير الذى اتخذ عند روجيه جارودى شكل اعادة النظر فى النظرية الماركسية ، واتخذ عند هربرت ماركيوز شكل البحث عن ايديولوجية انسانية جديدة ، واتخذ من قبلهما عند الأديب الشاب كولن ويلسون شكل اللامنتمى ، الذى تتجسد فيه الأمراض الروحية التى يعانيها شباب القرن العشرين ٠

لقد نبههم كولن ويلسون الى طبيعة حياتهم ، والى طبيعة دورهم فى هذه الحياة ، نبههم الى أنهم حقائق فى ذواتهم ، ولكنهم ليسوا « شيئا » ضمن الحقيقة الكبرى ٠٠ حقيقة العصر ٠٠ ومن هنا كانت صيحة « الجيل الساخط » التى أطلقها فى انجلترا جون أوزبورن ، وكانت صيحة « الجيل الصـاخب » التى أطلقها فى أمريكا جاك كيرواك ، وكانت صيحة « الجيل

الغاضب » التى أطلقها فى ألمانيا فولفانج بورشت ، فضلا عن صيحة الجيل الجديد فى الاتحاد السوفيتى والتى أطلقها يوفتشنكو ، وكلها صيحات « متواقتة » تكشف عن شىء واحد ٠٠ تمرد الشباب المعاصر على عصره ، وتطلعه نحو شمس جديدة ، ألم يكتب بورشرت رواية كاملة بعنوان « جيل بلا وداع » ؟ ألم يقل فى هذه الرواية بالحرف الواحد : « نحن الجيل الذى ليس له وداع ، لا يمكننا أن نعيش وداعا ، بل ليس لنا الحق فى ذلك ، لأن قلبنا المشرد تحدث له أثناء ضلال أقدامنا وداعات لا نهاية لها » ٠

## دقات قلب الموسيقى

على انه اذا كانت دقات قلب « الهيبز » هى دقات القلب الحزين ، فان دقات قلب « البيتلز » فى تقدير يوسف فرنسيس هى دقات القلب المرح ، فهو يقول : « لا يمكن ان يكون هناك أربعة فى العالم أثروا فى أوروبا مثل خنافس الغناء الانجليز ٠٠ بول ، رينجو ، جورج ، وجون ، بل أثرهم تجاوز الحدود الجغرافية ليصبح مؤثرا فى قارتين ٠٠ أوروبا وامريكا أيضا » ٠

وعند يوسف فرنسيس أن معجزة الخنافس ليست فى حصولهم على أوسمة « اعضاء الامبراطورية البريطانية » من ملكة بريطانيا نفسها ، ولا فى الدخل الهائل الذى عادوا به الى بلادهم بعد رحلاتهم خارج لندن ، ولا فى أنهم علموا أنفسهم العزف والغناء بعد أن كانوا لا يعرفون شيئا ، وانما معجزتهم الحقيقية فى الانقلاب الهائل الذى أحدثوه فى الذوق العام لدى الشباب الاوروبى ٠٠ فى اسماعهم وعواطفهم على السواء ٠

« لقد نبتوا من وسط الشباب وفهموا فى بساطة أن عصر بتهوفن وموزار قد انقضى ، و « فالسات » شتراوس لا تعزف الا فى الافلام التاريخية ولابد من موسيقى جديدة تتناسب مع ملل العالم من القديم وميله الى موسيقى عنيفة ٠٠ تنطلق فيها الحيوية بلا قيود ، وتصرخ العواطف بلا سلاسل ٠٠ موسيقى جديدة فى تركيبها ، جديدة فى أسلوبها وكلماتها ، وقد خلق الخنافس ما خاف غيرهم من صنعه ، وصنعوا للشباب الألحان التى تترجم حالتهم النفسية ٠٠ قلقهم ، خوفهم ، صخبهم ، اندفاعهم ، ويتجاوب الشباب الى حد الهوس والجنون » ٠

وهكذا حقق الخنافس نجاحا هائلا ، انتشرت أقوالهم فى المجلات كأنها الاقوال المأثورة ، وظهرت محلات تحمل أسماءهم ، وتتخصص فى بيع

أسطواناتهم ، ووقف الجمهور فى صفوف الحجز الطويلة يتزاحم على أفلامهم واشترى الجمهور البريطانى أسهم مؤسستهم الموسيقية التى تبلغ ٢٥٠ر٠٠٠ سهم بما يبلغ ٥٤ مليون دولار ، وتحدث عنهم المؤرخ الشهير «مايكل براون» فى كتاب كبير نفد فور صدوره ، وأقام لهم النحات « دافيد واين » معرضا استوحى تماثيله من موسيقاهم ومن زيهم العام ·

وبهذا كله أصبح الخنافس خالدين فى قلوب الجيل الحالى من الشباب وسيظلون كذلك ، لان ايقاع اغانيهم كما يقول يوسف فرنسيس « متجانس تماما مع نبض الدماء الحارة فى القلب الجديد الذى احتل جسد اوروبا »·

ولكن هل يكفى هذا التبرير ؟ ان الفصل الذى عقده يوسف فرنسيس عن ظاهرة الخنافس وعن الموسيقى الجديدة التى اكتسحت اوروبا والتى هزت عروش بتهوفن وموزار وشتراوس ، كان يحتاج الى مزيد من العناية ، والى التفسير الى جوار التبرير ، وفى الكتاب الذى اشار اليه يوسف فرنسيس اشارة عابرة ، وهو كتاب « مايكل براون » الذى سماه « اكتساح الخنافس » والذى صدر فى طبعة بنجوين ، ما يكفى لتفسير ظاهرة الخنافس وتحليل موسيقاهم ومدى تأثيرها فى نفوس الشباب · فلا أدرى لماذا مر به يوسف فرنسيس مرورا عابرا ، وكان ينبغى ان يقف عنده وقفة أطول ؟

## دقات قلب اللوحة

المهم هو أن دقات قلب الموسيقى تقودنا الى سماع دقات قلب اللوحة ، أو الصيحات الشابة فى الفن التشكيلى ، وهو الفصل الذى وقف عنده يوسف فرنسيس وقفه اطول وأعمق ، باعتباره الفن الاقرب الى نفسه من ناحية ، وباعتباره من ناحية اخرى من القسمات البارزة على جبين العصر ·

ما الذى يحدث عندما يغلق الفنان عينيه ويرسم بانفعال القلب ؟

هذا هو السؤال الذى تشكل الاجابة عليه التحول الكبير الذى طرأ على بناء اللوحة التشكيلية ، والانقلاب الجذرى الذى يريده فنان اليوم ، أما كيف تحقق ذلك ؟ فمن خلال الصيحة الجديدة التى أطلقوا عليها اسم مدرسة « الهابيننج » أو مدرسة الحدوث ، وهى مدرسة اللوحة التى تصنع نفسها أمام الجمهور ، فالفنان يستقبل زواره فى صالة من اللوحات البيضاء الخالية ، وعندما تمتلىء الصالة ، ويتعالى الهمس ، ويضيق الجميع

بالانتظار ، يأتى بألوانه وفرشاته ليملأ اللوحات الخالية أمام الجمهور ، ويتابعه الجمهور تماما كما يتابع جمهور المسرح الممثين وهم يتلامسون بالحوار • ومع انتهاء الليل يكون الفنان قد انتهى من معرضه ، المعرض الذى اعده ورسمه وباع لوحاته فى ليلة واحدة •

تلك هى مدرسة « الهابيننج » التى اندلعت من امريكا لتغزو فرنسا ولتجد لها صدى فى انجلترا ، والتى تزعمها مجموعة من الفنانين التجريديين وتحمس لها عدد كبير من الجمهور ، يقول « مارفن » أحد الفنانين الشبان من زعماء هذه الموجة الجديدة : « لا فرق بين راقص الباليه وفنان ، كل منهما يكمل عمله الفنى امام الجمهور » ويقول فنان آخر : « لماذا نحرم الجمهور من أحلى عناصر الفن •• عملية الرسم نفسها وما فيها من انفعال داخلى ، ان الهابيننج لقاء فريد بين « قلب اللوحة » و « قلب الفنان » • ويقول فنان ثالث : « ان اللوحة الكاملة فى المعرض لوحة واحدة •• أما اللوحة التى يرسمها الفنان أمام الجمهور فهى سلسلة من اللوحات تتشكل فى شريط واحد خلال عمل واحد » •

وربما كانت الاهمية الحقيقية لمثل هذه الصيحة الجديدة بأساليبها المختلفة واتجاهاتها المتعددة هو ما تطرحه من تساؤل وما تثيره من اشكال : هل هذا فن ؟ واذا كان كذلك فما هو الميزان الذى نزن به الفن ؟ وبأى مقياس تقاس مقدرة الفنان وأصالته ؟ •

أن حيرة النقاد هنا لا تقل عن حيرة الفنانين ، واختلاف الآراء النقدية لا تقل هى الاخرى عن اختلاف أساليب الفن ، ففى الوقت الذى يرفض فيه ناقد كبير كهربرت ريد مثل هذه « التشنجات » يقبلها ناقد آخر مثل « رينيه ويج » ، وتقف الكاتبة الفرنسية المعروفة كريستيان روشفور لتقول باندهاش حقيقى : « أنا ادهش لهذا العدد من الفنانين الشبان الذين يعرضون مئات اللوحات والتماثيل كل يوم •• متى صنعوها وكيف ؟ » •

وليس من شك فى ان المسألة أكثر تركيبا واشد تعقيدا ، ولا يمكن حلها بكلمة رفض أو كلمة قبول ، فظروف فنان اليوم غير ظروف فنان الامس . ان الدين الذى حرك مشاعر الفنان الكلاسيكى ميكل انجلو وجعله يستلقى على ظهره ليرسم كنيسة السكستين ، أو الحب الذى أثار وجدان ليونارد دافنشى فقضى خمس سنوات متتالية يرسم لوحة « الجيوكيندة » مثل هذا الدافع أو غيره لم يعد يحرك الفنان الشاب المعاصر ، الفنان الذى ارتفع به العلم يوما

بعد يوم حتى أوصله ذات ليلة الى سطح القمر ، لقد تغيرت موازين احساسه بل أن داخله نفسه قد أصابه التغيير · فهل نطالبه اليوم بما ورثناه عن أبائه وأجداده من الفنانين ؟

بالطبع « لا » ···

ولكن « لا » هذه لا تجيب على السؤال المحورى الذى بدأنا به المناقشة ·· هل ما يقدمه هؤلاء الشبان ·· فن ؟

ان يوسف فرنسيس فى محاولته الاجابة على هذا السؤال لا يرفض «التجديد» وانما يرفض «التسطيح» ويرفض الجرى وراء الموضة أو التقاليع، وعنده أن المعيار الحقيقى للفن هو الالم والمعاناة، فبمقدار ما يتألم الفنان ويعانى بمقدار ما يفرز فنا ان لم يكن رائعا فأقل ما فيه أنه صادق ، والصدق قيمة حقيقية من قيم الفن ·

وعلى ذلك فالازمة الحقيقية ليست فى الفن ولكنها فى الفنان ، الفنان الذى يريد ان يصنع فنا سهلا ، فنا بلا ألم وبلا معاناة ، أو ببساطة فنا بلا قلب · وهذا ما عبر عنه يوسف فرنسيس بقوله : « لا يمكن ان نصنع فنا بلا ألم حقيقى وبلا معاناة ·· وبقدرما فى الفن الذى نقدمه من جهد وعرق ·· بقدر ما يستطيع الفن ان يعيش وأن يخلد » ·

نعم ·· ان الوصول الى قلب اللوحة لا طريق له الا قلب الفنان ·

## دقات قلب السينما

كان من الطبيعى بالنسبة ليوسف فرنسيس بعد ان اسمعنا دقات قلب الموسيقى ، ومن بعدها دقات قلب اللوحة ، ان يعود فيسمعنا دقات قلب السينما ، أليست هى اللوحة الناطقة ؟

ومن خلال عدة زيارات لمؤتمر كان السينمائى ، شاهد فيها عددا هائلا من الافلام المنتقاة بعناية من العالم كله ، خرج بنتيجة هامة مؤداها أن نبضا جديدا فرض ايقاعه على الفن السابع وهز تقاليده الراسخة من زمان ، هذا النبض الجديد هو نبض الشباب · أما الافلام التى اثارت الانتباه بحق ، فهى تلك الافلام التى تحولت فيها الكاميرا من عين حساسة تلتقط الواقع وتسجله الى قلب صاخب بالاسئلة والشكوك والايماءات ·

هذه التركيبة المزدوجة أو هذا الموقف الثنائى البعد ، هو ما عثر عليه يوسف فرنسيس فى الكثير من الأفلام الرديئة وفى القليل من الأفلام الجيدة ، ويقف بنا عند ثلاثة من الأفلام الجيدة يتمثل فيها نبض الشباب بمقدار ما يتمثل فيها التعبير عن روح هذا العصر ، اولها فيلم « الراهبة » الذى أثار زوبعة هائلة لم يحسمها الا تدخل « اندريه مالرو » وزير الثقافة الفرنسية ، الذى سمح بعرض الفيلم للمهرجان فقط ، وهو الفيلم الذى يناقش ظاهرة الدين فى العصر الحاضر ، من خلال رواية كلاسيكية لديدور ، ويحاول على حد تعبير مخرجه الفرنسى « ريفت » ان يعيد الثقة الى من يدينون مجتمع اليوم ويتهمونه بالانحلال ٠

وبعد « الدين » يجيء « الجنس » وهو ما يمثله فيلم « انفجار » الذى أخرجه انطونيونى ، ونال ، جائزة المهرجان ، انه يلخص فى عمق وبراعة تلك الظاهرة التى تؤرق الشباب الحاضر ، الحيرة والجرى فى متاهات الحياة ، والبحث عن الحقيقة والمستقبل ٠ لقد استطاع انطونيونى أن يضع عناصر المشكلة جنبا الى جنب ، وان يمزجها فى براعة مدهشة ، بحيث يلتقى الحب بالجنس ، ويسلم الى الجريمة ، وتتعلق الجريمة بالوجود والعدم ، ويتوه الشباب فى كل هذا المزيج بحثا عن الخلاص ٠

وبعد « الدين » و « الجنس » يجيء « الحب » وهو ما يمثله فيلم « رجل وامرأة » للمخرج الشاب كلود ليلوش الذى يعد واحدا من مخرجى الطليعة فى العالم المعاصر ، ورائدا من رواد الموجة الجديدة فى السينما ، لقد استطاع هذا المخرج الشاب ان يفهم ظاهرة الشباب وأن يعبر عنها ، لا لشيء الا لانه شاب ، لذلك لم يكن عبثا ان اختير وهو دون الثلاثين ليجلس الى جوار أقدم محكمى مهرجان كان وأعظمهم ، فالامل كله معقود على أمثال هذه الدماء الجديدة من الشبان ٠

وعندما يتكلم ليلوش عن فيلمه « رجل وامرأة » الذى فاز بالجائزة الاولى ، يستوقفه مشهد الحب ، حيث العناق الطويل المملوء بالازمات وتأنيب الضمير ، وحيث القبلة المركبة المعانى بين أرملة شابة لا زال فى قلبها حب زوج مات ، وارمل يريد ان يعيش بكل ما فى قلبه من نبض وحرمان ٠

ان الفن السابع فى اوروبا رغم سنه البكر عجوز فى تقاليده ، ولكن القلب الجديد فى جسد اوروبا استطاع بحق ان يحطم هذه التقاليد ، وان يفجر الدماء الجديدة فى شرايين العمل السينمائى ٠

بعد هذه القلوب التى سمعنا دقاتها ، بعد سماعنا لدقات قلب الموسيقى، ثم دقات قلب اللوحة ، ثم دقات قلب السينما ، كان ينبغى على ناقل دقات القلوب أن ينقل لنا ايضا دقات قلب الدراما ، فما أحر الدماء الشابة التى تدفقت فى قلب العمل الدرامى فى السنوات الاخيرة ، فى المسرح وفى الاوبرا وفى الباليه ، تجديدات شبابية هائلة حدثت فى هذه الميادين ، ولم يتناولها يوسف فرنسيس ضمن ما تناوله من ظواهر · صحيح أنه قدم لنا بعض الأوردة والشرايين التى تدفقت فى القلب الاوروبى ، ولم يقدمها كلها ، ولكن الصحيح أيضا ان اغفال دقات القلب الدرامى بفنونه العديدة انما يشكل نقصا واضحا فى صفحات هذا الكتاب ·

عموما استطاع يوسف فرنسيس فى كتابه الجديد جدا وجيدا ان يجسد لنا بالكلمة والصورة ظاهرة الشباب ، وان يضع كلتا يدينا على قلب هذه الظاهرة ، وان يثير من الاسئلة اكثر مما قدم من الاجابات ، وألا يضع النقط فوق الحروف ، وانما يضع نقطا عديدة تبحث لنفسها عن حروف ·

لقد أراد هو الآخر أن يقدم لنا كتابا شابا ، لا نفهمه بمقدار ما نعيشه ونحياه ، ان فيه هو الآخر شيئا من جنون بيكاسو ، ووهج يوفتشنكو ، وصراخ جون اوزبورن · وفيه بعد ذلك تحقيق لذلك العناق بين الادب والفن أو بين الكلمة والصورة · وفيه بعد هذا كله صورة بالألوان الطبيعية ، لا بالابيض والاسود فقط ، لعطاء جيل الادباء الشبان فى أدب الرحلات ، ذلك الجيل الذى جاء بعد انيس منصور يحاول أن يضيف شيئا أى شىء الى هذا اللون من الوان الأدب ·

# فى اللارواية
# جيل ما بعد رشاد رشدى

عصرنا هـو عصر الفكر ·· لا الفكر النظرى الخـالص الذى يبـدأ وينتهى فى رأس صاحبـه ، ولكنـه الفكر المخـلوط بالعاطفـة ، الممزوج بالوجدان ·· الفكر الذى يخرج من العقل لا ليخاطب العقل ، بل ليتلقفه الاحساس فيحيله الى صورة ترى ، وكلمة تسمـع ، وحركة تدرك ·· انه باختصـار الفكر الحسى أو المحسوس ·· حسى لأنه يتحـول الى شىء أو شخص أو موقف ، ومحسوس لاننا لانتلقاه ·· بل نلتقى به ·· لقاء حيا مباشرا !!

ومن هنا لم يكن النمط الغالب على ثقافة عصرنا هو نمط المفكر الذى يفرز أفكارا ، ولا الأديب الذى ينتقى ألفاظا ، وانما هو نمط الأديب المفكر أو أديب الفكرة ·· الأديب الذى يسير بفكره على الارض ، بعد ان كان يحلق به فى الفضـاء ، يحرك بـه النفس بعـد أن كان يبهر به الذهن ، يتجه بـه به الى الانسان والله ، بعد ان كان يتوجه الى ذات الفكر أو ذات الفن !!

والدكتور رشاد رشدى من بين كتاب جيله أكثرهم اقترابا من هذا النمط ، واكثرهم تمثيلا لهذه الظاهرة ، لا أقول فى اعماله المسرحية ، ولكن فى اعماله الأدبية ، وبخاصة فى عمليه الأخيرين ·· « رحلة قطار » و « الرجل والجبل » اللذين تكاد سطورهما تقطر فكرا ، وتكاد تتجمع قطرات الفكر لتشكل فى النهاية واحدة من القضايا التى تلح على وجداننا المعاصر !!

فاذا كان فى روايته الأولى أو لاروايته ان صح التعبير ، قد أتجه الى البحث عن الأنسان عبر قضية الحب ، ذلك الشعور الرائع والمروع ·· الذى يلتقى عنـده المادى والروحى ، الزمـانى واللازمـانى ، المتنـاهى واللامتناهى ، والذى يخلع على وجودنـا البشرى كل مالـه قيمة ومعنى ، فيجعلنا نستعيض عن حب القوة بقوة الحب ، ونشعر أنه الألف والياء فى قصة الحياة ، بل وفى تراجيديا الموت ، على اعتبار ان دموع الحب فى امكانها ان تحول الموتى الى احياء ! · وماذا تكون المعجزة على حد تعبير الدكتور رشاد رشدى ان لم تكن « لحظة تتغلب فيها ارادة الحياة على كل ارادة أخرى » ·· بل وماذا يكون الانسان نفسه ان لم يكن على حد تعبير الشاعر الصوفى جلال الدين الرومى : « الله وقد نفخ فى الطين أنفاس الحب » ··

على انه اذا كان الدكتور رشاد رشدى فى لاروايته « رحلة قطار » قد أستطاع أن يصل الى روح الأنسان عن طريق الحب ، فهو فى لاروايته الجديدة « الرجل والجبل » ، قد استطاع كذلك ان يصل الى وجود الله عن طريق الزمن ، فالحب هو الطريق الى الانسان لأنه نفحة من أنفاس الله ٠ أما الزمن فهو الطريق الى الله لأنه وهم من أوهام الأبد أو الأزل ، وبمقدار ما يستطيع الانسان ان يتحرر من وهم الزمن بمقدار ما يستطيع ان يقترب من الحقيقة أو من المطلق ٠٠ أو من الله ٠ الم يقل الدكتور رشاد رشدى فى هذه اللارواية : « كل ما فى الوجود روح حبيسة سجنها الزمن ، فقط عندما تتصل بالذات الكبرى ينفك أسرها ٠٠ اذ ينعدم الزمن » ٠

ولكن ٠٠ هل يمكن ان تنفصل حياة الأنسان عن الله ، فتصبح دائرة مظلمة لا يتبين فيها موضع خطاه ؟ ٠

يقول الدكتور رشاد رشدى ٠٠ « نعم ٠٠ يمكن » ، ولكنه سرعان ما يستدرك فيقول ان هذه الحياة تنفذ اليها فى لحظات ومضات من نور لانراه ولا نعرف مصادره ، مع أنه كل ما فى الحياة ، هذا النور هو ارادة الله ، تتجلى لنا من حين الى حين ، عندما يرق منا الحس ، وتصفو فينا النفس ، ونحلق فوق وهم الزمن ، لنرى قبسات من نور الأبدية ٠ ولكن لكى نقوم بهذا النوع من الرياضات والمجاهدات ، حتى نصل الى هذا المستوى من المكاشفات والمشاهدات ، لابد لنا من صعود الجبل ٠٠ جبل الخلاص من علائق الارض ، والتخلص من فضلات الزمن ، حتى نقترب من أعتاب المطلق ٠٠ هنا ٠٠ وهنا فقط تبدأ رحلة البحث عن الله ٠٠

ان الدكتور رشاد رشدى فى عمليه الأدبيين اللذين هما من قبيل اللارواية ، حيث يثور على المدرسة النفسية فى كتابة الرواية أو مدرسة تيار الوعى التى تعتبر الذات مقياس الكون ، كما يثور على المدرسة التقليدية التى تعتبر حياة الانسان بما فيها من احداث تتمدد فى الزمان ٠٠ مقياس الكون ، يثور على هاتين المدرستين فى كتابة الرواية ليجارى مدرسة اللارواية فى تركيزها على الموضوع ، لا على الذات ، وفى تصويرها وعى الانسان لا حياة الانسان ، وفى تحطيمها لفن الزمان من أجل الوصول الى فن المكان ، انما يطرق بابا جديدا فى حياتنا الأدبية ، هو باب اللارواية أو الأدب اللاروائى ، لانه اذا كان الأديب الروائى هو انسان الفكرة ، فالأديب اللاروائى هو فكرة الانسان ٠

وقد نصنف هذين العملين تصنيفا تقليديا فندرجهما تحت ما يعرف « بأدب الرحلات » على اعتبار ان الكاتب فى كل منهما انما يقوم برحلة عبر المكان ٠٠ رحلة يرى فيها الأشخاص والأشياء والبلدان ، ويحاول أن يصف ما رآه للآخرين ٠ ولكن الشكل الأدبى الذى صاغ فيه الكاتب رحلته ليس هو الوصف البحث للظاهرة أو لمجموعة الظواهر ، ذلك الوصف الذى يجعل منها رحلة وكفى ٠٠ سواء كانت رحلة فى أجواز الفضاء كتلك التى تخيلها الأديب الانجليزى هـ٠ج٠ ويلز ، أو رحلة فى أعماق البحار كتلك التى صورها الأديب الفرنسى جول فيرن ، أو رحلة فى أحراش الغابات كتلك التى قام بها الاديب الامريكى جون جنتر « فى داخل أفريقيا » ٠

اقول ان الشكل الأدبى الذى صاغ فيه رشاد رشدى أدب رحلاته أو رحلاته الأدبية ، ليس هو ذلك الشكل الوصفى البحت ، ولا هو أيضا ذلك الشكل التصويرى الخالص ، الذى نجده عند أنيس منصور فى رحلاته حول العالم ، وفى طوافه فى بلاد الله وبين خلق الله ، ولا عند مصطفى محمود فى رحلاته من المدينة الى الصحراء ، ومرورا بالغابة ، ولا عند يوسف فرنسيس فى رحلاته فى ربوع القارة الأوروبية ، فهذه جميعا رحلات من الخارج ، تسقط الذات على الموضوع ، والوعى على الزمان ، بدلا من أن تركز على الموضوع ذاته ، متحررة من أسر الزمن ، مرتمية فى أحضان المكان ٠

ومن هنا لم تكن طرائف الأشياء ولا عجائب المخلوقات ولا غرائب الطبيعة هى الشغل الشاغل عند رشاد رشدى ، حيث يحاول ان يبهر القارىء بما يصب فى خياله من معلومات ، وانما شغله الشاغل هو وعى الانسان لا حياة الانسان ، ورؤية البشر لا رواية تاريخ البشر ٠

أنه لا يستهدف الفكرة ، وانما تفكيرنا فى الفكرة ، ولا يتغيا الصورة، وانما تصورنا للصورة ، ومن ثم كانت اللاتقليدية فى صياغة رحلاته الأدبية، وهى الصياغة التى اتخذت شكل اللارواية ، وان لم تكنها بالمعنى الاصطلاحى لهذه الكلمة ، وانما اللارواية أو العمل اللاروائى هو أقرب الاوصاف التى يمكننا أن نصف بها ادب الرحلة عند رشاد رشدى ٠

والسؤال الآن هو هذا ٠٠ اذا كان رشاد رشدى قد طرق بابا جديدا من أبواب التعبير الأدبى ، فهل كان لطرقاته رجع صدى فى أدباء آخرين ، من جيل ما بعد رشاد رشدى حاولوا هذا اللون من الوان النثر الفنى ؟ ٠

الا ان الاجابة على هذا السؤال قد نجدها عند بعض الادباء ، قد نجدها عند الأديب الروائى عبد الله الطوخى فى رحلته فوق النهر ، كما نجدها عند الاديب القصصى عبد الفتاح رزق فى سفره على الموج ، وعند الاديب الصحفى خيرى شلبى فى « فلاحتـه » فى بلاد الفرنجـة ، وارتمـائه على ارصفة موانى البحر المتوسط ، قد نجد الاجابة عند أمثال هؤلاء الأدباء ، ولكن الذى تتمثل فيه الاجابة بشكل صارخ هو الأديب الروائى واللا روائى محمد جلال ، وخاصة فى روايته اللاروائية « بحر من الحب » ٠

فماذا فى هذه اللارواية ؟ ٠٠

« قالت قطعة الجليد وقد مسها أول شعاع من أشعة الشمس فى مستهل الربيع :

« أنا أحب ، وأنا أذوب ، وليس فى الامكان أن أحب وأوجد معا ، فانه لابد من الاختيار بين أمرين : وجود بدون حب ، وهذا هو الشتاء القارس الفظيع ، أو حب بدون وجود ، وذلك هو الموت فى مطلع الربيع » ٠

هذه العبارة التى قالها الشاعر الكبير أوستروفسكى والتى أوردها الدكتور زكريا ابراهيم فى مطلع كتابه عن « مشكلة الحب » ، والتى يلخص بها الشاعر العلاقة بين الحب والوجود ، هى نفسها العبارة التى يمكننا أن نلخص بها العلاقة بين الحرية والوجود ٠٠ بل والعلاقة بين الحياة نفسها وبين الوجود ٠٠ فهذه « الحاءات » الثلاثة ٠٠ الحب والحرية والحياة ٠٠ لابد منها لوجود الانسان ، لأنه بدونها أو بدون أى منها لا يكون وجـود الانسان سوى مجرد « تواجد » واذا كان التواجد هو انغلاق الانسان فى حيز المكان فالوجود هو انطلاقه فى تيار الزمان ٠

والزمان هنا ليس هو الزمان الكمى الذى يعنى « المدة » المحدودة أو اللحظة العابرة ، وانما هو الزمان الكيفى أو الزمان الوجدانى الذى يتصل بمعنى الديمومة أو الصيرورة ، والذى يجعل من الانسان حضورا مستمرا أو اسـتمرارا على الدوام ، لأنه انما يقـاس بنبض الحب وخفق الحريـة وانبثاق الحياة ٠

واذا كنا قد قدمنا الحب على الحرية وعلى الحياة ، فلأننا لا نستطيع ان نشعر بالحرية الا اذا احببناها ، ولا نستطيع ان نعيش الحياة الا اذا

أحببناها ٠٠ وماذا تكون الحرية ان لم تكن هى حب الحرية ٠٠ وماذا تكون الحياة بدون حب للحياة ؟!

الحب اذن هو صباح الخلق الأول ٠٠ أشرق على الانســان فاكسبه الوجود والمعنى ، اللون والشكل ٠٠ الاشارة والحركة ٠٠ وبقى هو كما هو نجم حياتنا الأوحد الذى يضىء الســبيل أمــام كل ملاح تائه ، واذا كنا قد رأينا فى بعض الأحيان أن نسبح ضد التيار ، فما ذلك الا من أجل العودة الى المصدر ٠٠ الى المولد ٠٠ الى الينبوع ٠٠ فالحب هو تحدى الموت من أجل الحرية ومن أجل الحياة ٠

ومــن هنا كان الحب هو الألف والياء فى قصـــة الخلق ٠٠ والبدء والانتهاء فى رواية الانسان ، ولم يكن عبثا أن تجىء على لســان الأنبياء عبارة « الله محبة » ولا ان يصف الحكماء الفلسفة بانها « حب الحكمة » !٠

وهذا معناه ان الحب قدر ٠٠ قدر الانســان فى ان يعيش ليحب ٠٠ ويحب ليعيش ، ويهتف من أعمق أعماقه « أنا أحب ٠٠ اذن فأنا موجود » واذا كان سارتر قد وصف الحرية بأنها الشىء الوحيد الذى لا نملك الحرية فى ان نتخلى عنه ، ففى وسعنا ان نصف الحب بأنه الشىء الوحيد الذى لا نملك الا أن نحبه ٠٠

ولكن هل معنى هذا أن نضع باقات الزهور على قبر عصرنا الحاضر، وندير ظهورنا لمشكلات العالم من حولنا ، فلا نحمل هما للصراعات السياسية ولا التغيرات الاجتماعية ولا الضغوط الاقتصــادية فضــلا عــن الثورات الايديولوجيــة والتكنولوجيــة ، وصراع القوى الأعظم ، وذلك لكى نمضى مسرعين الى تمثال « ايروس » رب العشــق والمحبة فنعفر جباهنا تحت أقدامه ، اعترافا بفضله فى السماح لربيب التراب بأن يصعد الى السماء ، وهو ما يزال يدب بقدميه على أرض البشر ؟ ٠٠

كلا بطبيعة الحال ، فالحب العصرى لا يعنى الانســلاخ عــن هموم العصر ، ولا الانفلات من قبضة الحاضر ، وانما هو بشــكل أو بآخر وعى بقضايا المجتمع ، ومعرفة بمشكلات العالم ٠٠

فاذا كان الحب فى العصر الفيكتورى يتم على أســاس المقتضــيات الاجتماعية ، بحيث يفترض فيه ان ينمى ما سبق أن أتمه الزواج ، وكان

فى العصر الرومانسى مجرد تجربة شخصية تلقائية تفضى الى الزواج الذى توثقه التقاليد ، فان من اهم خصائصه فى حضارتنا المعاصرة ، انه لا يعطى كل اهتمامه لموضوع الحب ، بقدر ما يعطى هذا الاهتمام لوظيفة الحب ٠٠

وكأنما ليس المهم من احب ؟ وانما الأكثر اهمية متى ٠٠ وكيف احب ؟ ٠٠

لهذا اختفت فى عصرنا الحاضر انماط الحب المختلفة وقصصه الشاذة أو النادرة ، فلم نعد نجد هوميروس الذى يتغنى بحب باريس لهلينا ، ولا شكسبير الذى يتغنى بحب روميو لجولييت ، ولا جوته الذى يتغنى بحب فاوست لمارجريت ، ولا سرفانتس الذى يتغنى بحب دون كيشوت لدولسينا ، ولا تولستوى الذى يتغنى بحب اندرو لنتاشا ، ولا حتى أمير شعرائنا أحمد شوقى الذى يتغنى بحب قيس لليلى ٠٠ فهذه التجارب الخارقة من الحب لم يعد لها وجود فى عصرنا الحاضر ، لأن الحب أصبح ايسر من ذلك بكثير ٠٠ وأعم واشمل بكثير : فالحب لم يعد هدفا فى ذاته حتى ولو اقتضى فناء المحبوب فيمن يحب ، وانما هدفا من بين الأهداف ، على الانسان أن يحققه لكى يحيا لا للحب ولكن بالحب !

فالحياة بالحب لا للحب هى الطابع الغالب على عصرنا الحاضر ، وهى التى جعلت من الحب مطلبا ديمقراطيا لا تمارسه القلة ولكن يتمرس به الجميع ٠٠

ومن هنا كان وصف بعض الكتاب لعصرنا لا بأنه « عصر الذرة » ولا « عصر الفضاء » ولا « عصر الأرقام » ولا عصر التحليل النفسى أو التقدم التكنولوجى ، وانما وصفوه بأنه « عصر الحب » ، ودليلهم على ذلك ان الحب لم يكن فى عصر من العصور بؤرة اهتمام البشر كما هو فى عصرنا الحاضر ، فالصحف والمجلات ، والكتب والاسطوانات ، وأفلام السينما وتمثيليات التليفزيون وعروض المسرح ومعارض الفن التشكيلى ، فضلا عن آلاف الأغنيات التى نسمعها كل يوم وفى كل مكان ، لا تتناول موضوعاتها فى العادة الا من الحب ٠٠

وقد تختلف انماط الحب فيقترن بالجنس أو بالخطيئة ، بالعذاب أو بالواجب ، بالحرب أو الموت ، ولكنه يظل فى النهاية ومنذ البداية هو الركيزة

المحورية التى تدور عليها هذه التجربة الانســانية فى زيها العصرى أو المعاصر ٠

وما معنى هذا بالنسبة الى الأديب أو الكاتب ؟ معناه ان أديب الحب أو الكاتب عن الحب لم يعد قاصرا على تجربة جزئية بعينهــا ، يعيشها ليصورها أو يعايشها ليتصورها ، وانما هو مطالب بالسياحة فى أرجاء العالم حتى يتمكن من السباحة فى ٠٠ بحر الحب ٠ ومن خلال الســياحة والسباحة معا ، يســتطيع ان يضع الحب فى اطاره العصرى أو فى اطار عصره ، فلا يصبح الحب مجرد تجربة ذاتية يعاينها الأديب ، أو خبرة حياتية يعانقها الكاتب ، وانما معرفة حية بالواقع المتوتر فوق ذبذبات الحيــاة ، بالعوم فى بحر الحب ٠٠ ضد ومع التيار ٠٠ معه للوصول الى المصــب ، وضده للعودة الى الينبوع ٠

وبذلك لا يقتصر الحب على التجربــة أو الخبرة ، وانما يتجاوزهــا للوصول الى المعرفة ، وهذا ما عبر عنه باراسيلســوس تعبيرا رائعا قال فيه : « من لا يعرف شيئا لا يحب أحدا ، ومن لا يستطيع أن يفعل شيئا لا يفهم أحدا ، ومن لا يفهم شــيئا لا قيمة له ٠ ولكن من يفهم فانه ايضــا يحب ٠٠ ويلاحظ ٠٠ ويرى ٠٠ وكلما ازدادت المعرفة بشىء ٠٠ عظم الحب ٠٠ » ٠

واذا صدقت هذه المعانى بالنسبة للأديب الذى يلتصق بالتجربة من الداخل ، فهى أصدق بالنسبة للاديب الذى يطل عليها ايضا من الخارج ، لأن هذا الاخير مطالب أكثر من غيره لا بمعانقة هذه المعانى فحسب ، بل ومعاناتها ايضا ٠٠ والخروج بها من نطاق الانفعال الى آفاق التعبير ، أو من قيعان الشعور الى أسطح الشــعر ٠٠ وهذا ما حاوله بصــدق وعمق الاديب الروائى محمد جلال فى هذا العمل اللاروائى « بحر من الحب » ٠

وأقول « اللاروائى » لأن صاحبه لم يشأ ان يسجن مضمونه الحى فى قالب الرواية التقليدية بأطرها المحكمة وصيغها الجاهزة ، وانما حاول ان يجعل مضمونه يختار شكله بكل حرية وانطلاق ، ودونما رقابة خارجية أو سبق اصرار ٠ فاذا نحن وقفنا أمام هذا العمل اللاروائى وعلى جباهنــا علامة استفهام ، فما ذلك الا لأننا تعودنا ان نرى شكل العمل الفنى منفصلا عن فحواه ، تعودنا ان نتلقى المضمون من غير ان نعانى تجربة الشكل ٠٠ فلنتفق اذن على أننا هنا أمام عمل لاروائى لا ينقل لك مضمونا بعينه وانما

ينقلك انت الى قلب هذا المضمون ، لا ينقل لك رحلة سياحية وانما يدعوك معه للسباحة فى بحر الحب !

فهنا « لا رواية » تتخذ من الحب مضمونا ، ومن اوروبا أو بعض العواصم الأوروبية مكانا ، اما زمانها فهو صيف أحد الأعوام ٠٠ ربما صيف العام الماضى ٠٠ واما شخصياتها فكل انسان فى عرض الطريق ، خفق قلبه يوما لتلك الكهربة الوجدانية المثيرة ، أو تلك القشعريرة العاطفية الحالمة ، فسرى فى كيانه كله ذلك الخدر اللذيذ الذى نسميه الحب ! ٠

« هل مزقت اسمك ٠٠ تخلصت من لون عينيك ٠٠ تعال : اننى انتظرك فى لحظة الظلام الدامس ٠٠ قبل أن يبرز الفجر ٠٠ سيبحر زورقى ٠٠ سنذهب الى عالم بلا عذاب » ٠

فهى اذن ليست دعوة لقراءة رواية تقليدية تكبل المشاعر فى أطر محكمة ، وتعتقل الأحاسيس فى قوالب جاهزة ، وتجعل الحدث الانسانى أو فعل الانسان فى الحياة هو همها الأول والأخير ، على نحو يذكرنا بروايات القرن التاسع عشر ، التى تتحرك فى الاطار الارسطاطاليسى المشهور الذى ارسى قواعده المعلم الأول ، والذى نص على أن تكون موضوعية الوجود مستمدة من الفعل البشرى أو الحدث الانسانى ، بحيث لا تكون رواية ان لم تكن حدوتة محكمة أو سلسلة مترابطة من الوقائع والأحداث ٠

وانما هى أقرب الى الدعوة الى الرواية الجديدة أو اللارواية ، التى دعا اليها كل من روبير بانجيه وميشيل بوتور وناتالى ساروت ومارجريت دورا فضلا عن آلان روب جرييه ٠٠ أولئك الذين ثاروا على الأشكال التقليدية فى كتابة الرواية ، ونادوا بأن يكون لكل عصر قالبه الروائى ، وان قالب عصرنا الحاضر ليس الرواية وانما اللارواية ٠٠ بمعنى الا تكون مادة العمل الروائى فى الذات ولكن فى الموضوع ، الا تكون فى الانسان ولكن فى العالم ، الا تكون فى النفس الانسانية ولكن فى الواقع الخارجى بكل ما فيه من أشياء مادية أو ما يسميه آلان روب جرييه « الشئ » ٠

اسمع أديب الحب يصرخ من قاع بحر الحب :

« اخافه وأعشقه ٠٠ البحر ٠٠ البحر بلا قرار ٠٠ ارتعش احيانا من اللانهاية ٠٠ وأموت ٠٠ فى النهاية ٠ وأحلم بزورق ومياه زرقاء وطائر

النورس وقمر يضيء لى . كأنى فارس .. أركب المجهول .. ترتجف انفاس قلبى .. أمزق الخوف الذى يملؤنى ، أمزق شباك الاشياء الصغيرة التى تحاصرنى . أتنفس أنفاس البحر الابيض .. أسـلم نفسى لموجة طلقة .. كأنها ستحملنى الى افروديت ربة الجمال ، وتأخذنى الى عالم بلا أشـياء صغيرة .. عالم بعد قليل سيصبح كل عالمى » .

على انه اذا كان هذا العالم الخارجى له وجوده المستقل عن وجود الانسان ، بمعنى أنه ليس من صنع خيال الاديب أو ابداع الفنان ، وليس فى ذات الوقت مجرد اكسسوار فى حياة الانسان ، فالمقياس هنا فى هذه اللارواية ليس فعل الانسان فى العالم ولكن انفعاله بالعالم ، وبكل ما فيه من معطيات ... لذلك نرى أديبنا اللاروائى يطفو فوق سـطح بحر الحب ، ويترك نفسـه للسـباحة فوق امواجـه ، وكانما يهتف مـن جواه « الحب الا نتكلم » .

« أغمض عينى .. أحلق .. زورق أحاسيسى تحمله موجة سخية .. المسيح مصلوب فى كنيسة نوتردام على بعد خطوات .. جاء يقول : من كان منكم بلا خطيئة .. اشعلت فتاة شمعة من دموعها .. تخيلت الفتى والفتاة غارقين فى دموعهما .. عشرات من الفتيات والفتيان يشعلون الشموع فى كنيسة نوتردام .. وتنساب الدموع .. الانسان قتل الانسان .. الوجود يبحث عن براءته داخل جسد الانسان » ..

وهذا الدور الخطير الذى يلعبه العالم الخارجى كمادة أساسية لفن اللارواية أو لفن الرواية الجديدة ، وهذا المعيار الجديد لانفعال الانسـان بهذا العالم لا فعله فيه ولا حتى تفاعله معه ، هو الذى جعل دعاة الروايـة الجديدة يحطمون الزمـان كمقياس لمغزى الحيـاة ، ويحلون المكان محل الزمان ، لأن العالم موجود فى المكان ، ولان وجود الأشياء فى المكان أرسخ وأقوى من وجودها في الزمـان ، وربما كان هذا الذى جعـل أديب هذه اللارواية يضع عينيه باستمرار على الشىء فى المكان ، فالأمكنة والامكنة العميقة ان صح هذا التعبير ، هى التى كانت تقوده فى خطاه ، فيتجه اليها بكيانه كله ، ويجيئنا صوته من أعماق الشىء :

« لازمن فى عالم الكهوف .. على باب كهف من كهوف الموسيقى .. كهوف الموسيقى مزروعة فى اسـتكهلم كالورود .. الكهف بلا حارس .. دخلت الكهف .. رائحة لا أعرفها تملأ أنفى .. كأنى ركبت سفينة قرصان..

جمجمة مشدودة الى السقف ·· ساق متناثرة ·· عين طائرة ·· بقايا معركة ·· علم قرصان ممزق ·· قال لى رفيقى فى رحلتى الى الكهف ·· الماضى معلق على الجدران ·· الكهف يأخذ انفاسك ·· بقايا القرون الوسطى ·· اطار عربة ·· طائر منقرض ·· وأشياء لا معنى لها تحاول ان تقول لك ·· الحياة احيانا بلا معنى !· » ·

اذن ما الذى يجعل للحياة معنى ؟

أو ما الذى يخلع على الحياة مالها من قيمة ومعنى ؟

انه عند أديبنا الفنان ·· الحب ·· والسباحة الهادئة فى بحر من الحب !·

ولكن الا ينتقل بنا الحديث عن الحب الى الحديث عن الانسان ·· ذلك المستقبل لانطباعات العالم الخارجى ؟·

اننا مهما انتقلنا فى الرواية الجديدة من أدب الزمان الى أدب المكان ، فهذا لا يعنى طرح الانسان من ملحمة الوجود أو نبذه من دراما الحياة ، وانما الجديد فى الرواية الجديدة هو زاوية الرؤية ·· لا بمعنى التصوير الفوتوغرافى للأشياء ، ولكن بمعنى الرؤية العقلية للعلاقات بين الأشياء ، فالرؤية لا النظرة هى أهم ما تهتم به الرواية الجديدة ، لأن النظرة تقع على الوجوه والبيوت والشوارع والأشجار ولا فتات الحوانيت وواجهات المحال التجارية ، بل وتقع على جسد الانسان دون ان تراه ، أما الرؤية فهى التى تستوعب الشىء لترى نسيجه وتتعرف على خلاياه ، ومن هنا تصبح زاوية الرؤية هى أهم ما يربط البعد الانسانى بأدب المكان ، وزاوية الرؤية معناها الاختيار ، والاختيار معناه حرية الارادة ، وحرية الارادة معناها ·· الانسان!·

وربما كان هذا هو معنى صراخ أديبنا الروائى ·· الصراخ خوفا من الغرق فى بحر الحب :

« لا نملك شيئا ·· لا نملك غير ان نحلم ·· العالم فقد القدرة على الحلم ·· ينبغى أن نأخذ على عاتقنا مهمة الحلم للعالم » ·

وتلك هى زاوية الرؤية التى تفتح الباب على مصراعيه أمام الانسان فى عالم الرواية الجديدة ·· فلا يكفى الانسان الجديد لكى يكون حرا ان ينظر وراءه فى غضب ، أو أن يصرخ بأعلى صوته « يسقط العالم » وانما

الحرية الجديدة هى ان ينظر الانسان أمامه فى حلم ، وان يهتف بلا صراخ٠٠ أنا أبنى العالم أفضل مما هو الآن !٠

فحلم هو الموج الذى يسبح على صفحته الحب ، ويبحر به الى عالم بلا عذاب ، فيه اللؤلؤ والمرجان وفيه فيروز الشطآن ، وفيه النورس ٠٠ طائر البحر ٠٠ وفيه القمر ٠٠ دلالة الحائرين ٠٠ وفيه فينوس ربة الجمال ٠٠ مكسورة الذراعين ٠٠ الحلم هو طرقات ايدينا على حائط العالم ٠٠ العالم بلا عذاب ٠٠ اسمعه يقول ٠٠٠ أديبنا السابح فى بحر الحب :

« هنا خطأ ما فى هذا العالم ٠٠ ينبغى ان نحاصره ٠٠ ونهاجمه ٠٠ ونقتله ٠٠ آباؤنا كانوا لا يكفون عن الحلم ٠٠ ونحن عاجزون عن الحلم ٠٠ سرقوا احلامنا ٠٠ شىء ينبغى ان يجىء ٠٠ ينبغى أن نصنع شيئا ٠٠ لم يعد الجنس الواقع فى قبضة التجار جنسنا ، لم تعد أكواب البيرة تروينا ٠٠ لم يعد الانسان الساقط فى احداث الرواية السخيفة انساننا ٠٠ لم نعد قادرين على أن نقف فى طابور هذه الحياة ٠٠ مللنا ٠٠ مللنا ٠٠ مللنا ٠٠ نريد أن نحلم » ٠

فانسان اوروبا الجديد يؤرقه الجوع الى حلم كبير ٠٠ يسهده الظمأ الى يقين كبير ، قتلته الأرض ، وأبكاه أربعاء الرماد ، وادمعته سوناتا الشبح ، وارهقته الأفواه اللامجدية ، وازهقت روحه حالة الحصار ، ولم يعد يطيق رؤية الغثيان ٠٠ وراح يجرى وراء هربرت ماركيوز يهتف بسقوط « الانسان ذو البعد الواحد » ويردد عبارات كتابه « الحب والحضارة » وجوعه الى هذا اليقين الكبير هو الذى جعله يرتمى بملابسه فى بحر الحب٠٠ أى حب ٠٠ حتى لو شوه الجنس فخذيه ٠٠ ولطخت الجريمة خديه ، وعفر وجهه دخان المخدرات ٠٠ فبقايا الحب خير من نيران الحرب ، وانسان اوروبا الذى اكتوى بنيران الحرب ٠٠ آن له الأوان ان يغتسل فى بحر الحب !٠

واذا كان الانسان كما يقول الان روب جرييه ينظر الى العالم ، ولكن العالم لا يجيب على نظرته ، لا لأن العالم لا يريد ان يبادله النظرات كما يذهب الى ذلك كتاب العبث أو اللامعقول ، وانما لان العالم يتمتع بصفة واحدة ليس له غيرها وهى الحضور ، فعلى انسان عالمنا الحاضر ، ان يكون حاضرا هو الآخر ٠٠ وان يبادل العالم حضورا بحضور ، وهذا يعود بنا

الى زاوية الاختيار ٠٠ ان يختار الانسان الرؤية التى يرى من خلالها العالم ، ومن خلالها يستطيع ان يكون حاضرا فى قلب العالم !٠

« هل رأيت مدينتى ؟ مدينتى اسمها ٠٠ ما جدوى الاسم ، بلد بلا شمس ٠٠ الدم فى فمها ٠٠ أكلت شمسنا ٠٠ تحسس جسدى ٠٠ ترى الشمس معى ٠٠ فى جلدى ٠٠ لم تصل بعد الى قلبى ٠٠ الاساطير تقول ٠٠ الشمس نبض الاله ٠٠ ينبض قلبى ٠٠ لن أموت » ٠

قالتها فتاة فى أثينا ورددها فتاها فى باريس ٠٠ « ينبض قلبى ٠٠ لن أموت » ٠ فالعالم حاضر ، وعلى الانسان ان يكون حاضرا فى العالم ٠٠ هذا الحضور هو قطرات الحب ٠٠ هو أمواج الحب ٠٠ هو بحر الحب ٠٠ بحر بلا شطآن ٠٠ ينبع من البعيد ويصب فى البعيد ٠٠ أوله المطلق ٠٠ وآخره الانسان ٠٠

اليس الانسان فى جوهره هو الحب ، لانه قبل الحب « شىء » وعند الحب « كل شىء » وبعد الحب « لا شىء » ٠

اليس هذا هو السبب الذى من أجله ربط الادباء بين الحب والموت ، وكأنما قدر على الانسان ذلك المعلق بين السماء والارض ، ان يمضى حياته فى رقص ميتافيزيقى يحاول فيه ان يغلب الحب على الحرب حتى ينجو من غائلة الموت ؟!

« وذات مساء ٠٠ حمل تيار نهر من انهار استكهلم الذى تحتضنه غابة كثيفة فتاة بعيدا ٠٠٠ لم يرها أحد ، لم يكن أحد فى هذه الساعة من الغروب يجلس فى طرف الغابة الوحشية ٠٠ ولم يحمل التيار شيئا عن الفتاة التى راحت تبحث عن حبيبها ، ولا أظن ان احدا فى المدينة التى كساها الجليد اهتم بأن يبحث عن شىء من اخبار الفتاة ذات الربيع العشرين » ٠

وقصة هذه الفتاة التى تشكل موجة فى تيار « بحر من الحب » ليست قصة فتاة جنت ، وانما هى قصة فتاة أحبت ٠٠ ولم يقل الكاتب انها انتحرت بقدر ما قال انها حلمت ٠٠ حلمت بالبعيد ٠٠ بالسباحة ضد التيار من أجل الوصول الى المنبع ٠٠

لقد ضحت بحياتها من أجل الظفر بمن تحب ٠٠ من أجل ان تتذوق رشفة من مياه بحر الحب ، ولو أنها غرقت فى بحر الحب لكان ذلك نوعا من الاستشهاد ٠٠ وهذا هو السر فى تلك المسحة الالهية التى نراها دائما على جبين المحبين ، وكأنما استطاعوا ان يصعدوا الى سماء المطلق على أجنحة جنونهم الالهى !٠

فانسان اوربا المعاصرة ٠٠ رجلا كان أو امرأة ، لم يعد ذلك الغريب الذى صوره هنرى باربوس فى رواية « الجحيم » يغلق على نفسه فى احدى الغرف بأحد الفنادق ، وينظر للعالم من ثقب الباب ، وانما هو المنتمى الى نفسه والى الآخر ، حتى ولو اقتضاه هذا الانتماء الى ان يلقى بنفسه عاريا فى بحر الحب ، لقد قضى عليه بالحب ٠٠ فلا مفر من ذلك ، واذا كان الوجوديون قد قضوا عليه من قبل بالحرية ، ولم يجعلوا مثله الأعلى القديس ، أو الحكيم ، وانما البطل ، فهو فى هذه الأيام لم يعد فى حاجة الى أبطال ٠٠ ان مثله الاعلى هو الانسان ٠٠ والانسان العادى ٠٠ انسان الهيبز الذى ينام فى عرض الطريق ٠٠ يستنشق حياته بلا خجل ، ويتذوق وجوده بلا حياء ٠٠ ويستحم عاريا أو حتى بملابسه فى بحر من الحب !٠

واذا كان الفيلسوف الالمانى هيجل هو الذى قال : « ان تاريخ العالم هو تطور الشعور بالحرية ، وهذه هى النهاية الأخيرة للكون » ٠ فان شباب اوروبا المعاصر هو الذى يقول : « كلا ٠٠ تاريخ العالم هو تطور الشعور بالحب لأن هذه هى البداية الأولى للانسان » ٠

ولذلك فهم لا يؤمنون بالعبارة التقليدية التى تعرف الفلسفة بأنها « حب الحكمة » ويرددون مع الفيلسوف الألمانى المعاصر مارتن هيدجر عبارته التى يعرف فيها الفلسفة بأنها « حكمة الحب » ٠

وهذا معناه ان « حكمة الحب » لا « حب الحكمة » هو الدواء الذى يبحث عنه صرعى الحب ، هوالغذاء الذى يبحث عنه جوعى الحب ٠٠ هو الماء الذى يبحث عنه عطشى الحب ٠٠ ألم يقل الدنماركى لأديب بحر الحب ٠٠ « كوبنهاجن قلب الحرية فى العالم ٠٠ المرأة لو خلعت النصف الاعلى لا يلتفت اليها أحد ، لو خلعت النصف الاسفل تذهب الى محلات العرى ، أو تنام ليلة فى مركز الشرطة ٠٠ فهى سكيرة ٠٠ أو تذهب الى شاطىء البحر فهم يسبحون على الشاطىء عرايا » ٠

قال الدنماركى : « لا أحد يخجل من الجسد ، لانه جسدنا ٠٠ أنا وهى وأنت » ثم عاد يقول وهو يدخن نصف سيجارة : « الجنون هو ان تكون هناك قيود » وعندما قال أديب بحر الحب : « ليلة الأحد » قال : « ليلة الأحد هى كل ليالى الدنمارك » ٠

فالجنون هو القانون الذى يحكم ليالى الحب ٠٠ ومن هنا كانت حاجتهم الى ترشيد هذا الجنون ، الى تنظيم تلك الفوضى ٠٠ الى حكمة الحب ٠٠ حتى يسبحوا ولا يغرقوا فى بحر الحب ! ٠

وتفسير ذلك عند أحد الفنانين ان جسد اوروبا العجوز ٠٠ ذلك الجسد الذى انهكته الحروب واضنته التجربة واستهلكه الزمن ، حتى غرقت بشرته فى ضباب الأيام ، واكتسى وجهه باللون الرمادى ٠٠ هذا الجسد العجوز كان فى حاجة لأن تلمسه فى السنوات الأخيرة يد ساحرة ، مثل يد الدكتور برنارد طبيب القلوب الشهير ٠٠ تنقل اليه قلبا شابا جديدا ٠٠ ونجحت عملية نقل القلب ٠٠ فتحرك القلب الشاب ، وراح ينبض داخل الجسد العجوز ، بل راح يحركه بأحاسيس جديدة ، ويدفع فى شرايينه بنبض جديد ٠٠ احاسيس تفور بالدماء الحارة ٠٠ ونبض يتوهج بانتفاضات الشباب ٠٠

وهذا هو سر التناقضات العنيفة التى تهز اوروبا المعاصرة ٠٠ التناقض بين القلب الشاب والجسد العجوز ٠٠ ذلك التناقض الذى امتد الى الحياة فغير أسلوبها ، والى الادب فغير اشكاله ٠٠ والى الفن فغير الوانه ٠٠ والى الموسيقى فغير ايقاعها ٠٠ والى الحب فبدل ملامحه ٠

ان حكمة الجسد العجوز وجنون القلب الشاب يكونان معا تلك اللوحة الغريبة والمثيرة معا التى عنوانها « انسان اوروبا الجديد » وربما وجد هذا الانسان حلا لهذا التناقض فيما سميناه بحكمة الحب ٠٠ تلك التى تجعله يعرف كيف يسبح دون أن يغرق فى ذلك البحر العميق ٠٠ العميق ٠٠ بحر الحب !٠

تلك هى زاوية الرؤية التى اطل منها محمد جلال على الوضع الأوروبى ، ومن خلالها تلقى معطيات الحضارة الاوروبية ٠٠ الحب ٠٠ داء ودواء ٠٠ قدرا وخلاصا ، منطلقا ومصيرا ٠٠ وهى الرؤية التى ميزته مضمونا وشكلا عن كثير ممن سبقوه الى اوروبا من أدبائنا وكتابنا

الصحفيين ، فهو لم يرها من خلال الوضع الحضارى الذى يشكل أزمة الصراع بين المدنيتين ·· الغربية والشرقية ، وبذلك يصبح السؤال المطروح هو كيف يواجه انسان الشعوب النامية هذه الأزمة ؟ بالاستسلام للحضارة الاوروبية والغرق فيها والأخذ منها بجانب المعاصرة ؟ · أم بالأعراض عنها والعودة الى تراثنا القديم حفاظا على عنصر الاصالة ؟·

أم باتخاذ موقف ثالث يختلف عن الموقفين السابقين ويتفق مع دول العالم الثالث ·· واعنى به الزواج السعيد بين تراث الشرق وحضارة الغرب ·· أو بين ما سميناه بمعادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ؟··

أقول ان زاوية الرؤية التى أطل منها أديب بحر الحب على الحضارة الاوروبية ، أغنته أصلا عن مواجهة المشكلة التى واجهت عميد أدبنا العربى طه حسين والتى عبر عنها فى كتابه « أديب » ، والتى أرقت وجدان توفيق الحكيم وجسدها فى روايته « عصفور من الشرق » ، كما اقضت مضجع يحيى حقى وصورها فى روايته « قنديل أم هاشم » ·

وهى نفس المشكلة التى فرضت نفسها أو فرضها على انفسهم ادباء آخرون من غير مصر ، هى مشكلة الروائى اللبنانى سهيل ادريس ، التى شخصها فى روايته « الحى اللاتينى » وهى ايضا مشكلة الاديب السودانى الطيب صالح كما طرقها فى روايته « موسم الهجرة الى الشمال » ··

فهؤلاء جميعا واجهوا مشكلة صراع الحضارتين من خلال زاوية الرؤية التى اطلوا منها على الحضارة الاوروبية ، فكان مضمونهم الروائى هو هذه المشكلة ، وكان اطارهم الفنى هو الرواية التقليدية ·· واقعية كانت أو تعبيرية ·

أما أديب بحر الحب فالمشكلة عنده ليست مطروحة أصلا ، لأنه لم يتخذ منها موقفا حضاريا ·· لم يقف على شاطىء الحضارة الاوروبية ليعايش بل ارتمى فى بحر هذه الحضارة ليعيش ·· وبالتالى فهو لم يعان هذه الحضارة وانما عانقها ، ولم ينظر اليها ولكنه رآها ·· بالعين التى تسمع والأذن التى ترى !·

واذا كانت الرؤية هى التى ميزته من ناحية « المضمون » عن غيره من الأدباء الذين واجهوا الصدمة الاوروبية فكتبوا الرواية التقليدية ، فان

اسلوب التناول هو الذى ميزه كذلك عن غيره من الكتاب الصحفيين الذين سبحوا فى نفس البحر ·· ولكنهم كتبوا الريبورتاج الصحفى ، وعلى الأكثر أدب الرحلات ، فلسنا هنا أمام رحلة أدبية كتلك التى قام بها انيس منصور فى كتابه الشهير « حول العالم فى ٢٠٠ يوم » ولا تلك التى سجلها مصطفى محمود فى كتابه « حكايات مسافر » ولسنا ايضا أمام ريبورتاج صحفى كذلك الذى صوره يوسف فرنسيس فى كتابه « قلب اوروبا » وانما أسلوب التناول عند أديب بحر الحب ، وهو الأسلوب الأقرب الى اللارواية أو الرواية الجديدة ، دون ان يكونه بالمعنى الاصطلاحى الكامل لهذا التعبير ، هو الذى نجاه من الوقوف على احد الشاطئين ·· شاطىء الرواية التقليدية ·· وشاطىء الريبورتاج الصحفى ··

وذلك كله لأن اديب بحر الحب آثر منذ البداية ان يخلع ملابسه وان يسبح هادئا فى بحر بعينه من بحور الحضارة الاوروبية ·· انه بحر الحب·

وكتابه هذا بطاقة دعوة يوجهها الى القارىء كى يسبح معه سباحه هادئة فى بحر الحب ، لانه من فوق سطح الماء ·· يستطيع الانسان ان يكون بعيدا عن الأرض ، قريبا من السماء ·· وعلى أمواج الحب يستطيع ان يحلق عاليا ·· عاليا ·· ويسبح فى البعيد ·· قلبه يخفق بالحب ·· وجناحاه يحلقان بالحرية والحياة ·

# فى الشعر

# جيل ما بعد صلاح عبد الصبور

كتابان جديدان لكاتبين جديدين من جيل واحد ، **هو الجيل الذى يمكننا** ان نسميه على صعيد الشعر بجيل ما بعد **صلاح عبد الصبور** ، ظهرا فى وقت واحـد ، يطرحان اكثر من تساؤل ويثيران اكثر من مشكلة : ففيهما من أوجه التشابه بمقدار ما فيهما من أوجه الاختلاف ، أحدهما لناقد هو فى الاصل شاعر ، والآخر لأديب هو فى الحقيقة ناقد ، الاول يطل علينا من كوة الأدب العربى القديم والحديث ، ويطل علينا الآخر من شرفة الادب الاوروبى الكلاسيكى والمعاصر ، وبقدار ما يصدر أحدهما عن معاناة شعريةيعالج من خلالها اتجاهات الشعر الحر ، يصدر الآخر عن ثقافة نقدية يحاول من خلالها أن يكتب القصة القصيرة ، والاثنان معا بمحاولتهما أن يجدا نفسيهما وأن يوجداها فى الخارج ، يشكلان ملمحا من ملامح أدب الشباب أو أدب الجيل الجديد ، بكل ما ينطوى عليه هذا الادب من ايجابيات وسلبيات ، أحدهما بموهبته التى تفوق ثقافته ، والآخر بثقافته التى هى فوق موهبته بكثير ٠٠

**شاعر العبث الحزين :**

**أما الأول** فهو الشاعر الواعد والواعى **حسن توفيق** الذى ازدهر فى السنوات الأخيرة ، بعد ان فض **براعته** فى القصـــائد التى نشرها فى بعض الصحف الاسبوعية والمجلات الشهرية ، وفى ثلث ديوان « **الدم فى الحدائق** » الذى اسهم فيه مع زميليه **محمد مهران السيد** ، **وعز الدين المناصرة** ٠ ومهما يكن من أمر خروج هذا الشاعر من معطف صلاح عبد الصبور ، وتوكئه على مفردات قاموسه الشعرى ، فالحقيقة التى تفرض نفسها على الراصد لمسيرة هذا الشاعر ، هى محاولاته النضالية للتملص من قبضة صلاح عبد الصبور ، والتحرر من بصماته الشعرية ، وتحاشى السلبيات التى تقع فيها الكثرة الكاتبة من أبناء جيله سواء من حيث الخطأ فى قواعد النحو ، أو شهوة التجديد من أجل الابهار ، أو تلقى المعلومات شفاها من افواه لا تجيد سوى الثرثرة ٠

وصحيح ان شعر **حسن توفيق** « ينبعث من قلبـه ويتسلسل تسلسل ماء الغدير » ولكن الصحيح ايضا ان قلب الشاعر لايحتضن عاطفة كبرى ، ولاينز بأحاسيس عميقة ، ولا يكشف عن قصة حب بعينها تحتوى على تجربة وجدانية فريدة ، أو معاناة وجودية متميزة ، وانما قلب الشاعر كسيارة الأجرة يفتح لواحدة بعد أن تنزل الأخرى ٠ ففى ثلث ديوان ، فى ثلث ديوان فقط ، نلتقى باكثر من قصيدة مهداة الى اكثر من واحدة ، « الرحيل » وهى مهداة الى

( ل٠ش ) ، « اغنية للصفاء » وهى مهداة الى ( م٠ر ) « الريح والصيف وانا » وهى مهداة الى ( ف٠ع ) « اغنية اغتراب » وهى مهداة الىَ ( س٠س ) ٠

وصحيح ايضا ان « موسيقى حسن توفيق من احلى النغمات بين شباب الشعر الجديد » ٠ فهى موسيقى متوارثة ومستحدثة ، تجمع بين براعته فى التقفية وقدرته على الموسيقى الداخلية ، ولكن الصحيح كذلك ان اهتمام الشاعر بالمضمون الفكرى والموضوع الاجتماعى ، فضلا عن قضايا العصر ، أقل بكثير من اهتمامه بنقاوة اللفظ ، وشقاوة التعبير ٠

غير أن هاتين السلبيتين وان أخذتا على قصائده الأولى والباكرة ، ايام كان الشاعر يتأرجح على حبال الواقع ويتسكع فوق أرصفه الحياة ، فانهما لا تؤخذان على قصائده الجديدة التى صقلتها الخبرة ، وأنضجتها تضاريس الايام ، فنظرة ولو عابرة الى قصيدته « **لا شىء يهم** » المنشورة بعد صدور هذا الديوان ، نسمع فيها صوتا جديدا للشاعر ، ونستشعر فيها نفسا مغايرا ، فبدلا من الملل والغربة والضياع وغيرها من معانى العبث والحزن ، التى اتخذها الشاعر محاور رئيسية يدير عليها أشعاره ، نطالع رؤية درامية حافلة بكل معانى الأمل والصراع والالتزام ، اسمعه يقول :

هذا الكوكب مازال يدور ٠٠ يدور ٠٠ يدور

لا تسألنى أبدا عن معنى وقفتنا

أو تسخر من هذا المقدور

فى وقفتنا سنظل ندور

يدفن يوم كى يولد يوم

وبدلا من العراك الدائر بين روح الشاعر وواقع الحياة ، حيث كان القبيح يطغى على الجميل ، والسالب يستوعب الموجب ، والطبل يدوى ولكنه طبل حزين « فالدم فى الحدائق » ، « والنور كفنه الأنين » ، و « رنين النهاية يقربنا من تراب القبور » ٠ نطالع موقفا اكثر تكاملا بين شعر الشاعر وشعوره ، وبين واقعه النفسى والواقع الخارجى ، وبين أشواق نفسه وهموم الناس من حوله ، ألم يقل الشاعر فى هذه القصيدة :

وسمعت صدى يلسع أذنى يقطر الما

فلتنفض عنا يارب الندما

لاشىء يهم !

لاشىء يهم !

غير ان شـاعرنا حسن توفيق وان كان قد بـدا من فحيح الأنا وعواء الذات ، الى حيث تجربة الواقع وقضايا المجموع ، ليطلع علينا فى قصائده الجديدة شاعرا ومجربا وصاحب رؤية ، فهذا فى تقديرى هو شارعه الطويل والعريض الذى يستطيع بحق ان يقطع فيه خطوات فسيحه وواسعة تضيف كيفا جديدا الى حركة الشعر الجديد ·

أما الوجه الآخر للشاعر ، وجـه الدارس الأكاديمى المعنى بقضـايا الشعر المعاصر ، والمهموم بدراسة شعر **السياب** ، فضلا عن دراسة شعراء الأرض المحتلة ، فأخشى أن يجىء هذا لا لحسابه ولكن على حساب شاعريته ، وعلى حساب رحلته فى ليل الشعر الطويل · ولو ان الشاعر وظف دراسته لخدمة شاعريته ، واستثمر قراءاته فى بلورة موقفه الفكرى ، وحول تراكماته الكمية على مستوى الدرس ، الى تحولات كيفية على مستوى الابداع ، لكان بذلك اقدر على الوصول سريعا الى مكان الصدارة بين شباب الشعر الجديد ، ولكان كذلك اقدر على تحاشى الهوة التى يقع فيها الكثيرون من الأكاديميين ، ممن تتنازعهم رغبـة البحث وشـهوة الابداع ، فاذا بالمنهج العلمى الدقيق والمنضبط يطغى فى النهاية على الرؤية الابداعية التى تتوتر فوق ذبذبات الواقع ، واذا ما يبدعونه يصبح شيئا اقرب الى الهواية ، وما يكتبونه هو الذى يشكل اضافة ثقافية حقيقية ·

هذا الوجه الآخر لشاعر « الدم فى الحدائق » هو الذى يطالعنا بكتاب « **اتجاهات الشعر الحر** » والذى يناقش فيه ظاهرة الشعر الحر من اكثر من منظور نقدى واحد ، بادئا بتصفية العلاقة بين الشاعر والواقع ، وتقسيمها الى شعراء يواجهون الواقع مواجهة المتخاذلين أمامه ، وشعراء آخرين يواجهونه مواجهة المتجاوزين له · ثم يتحدث بعد ذلك عن نشأة الشعر الحر وخصائصه ، مرجعا هذه النشأة الى الشاعر العراقى **بدر شاكر السياب** ، معتبرا قصيدته « **هل كان حبا** » المنطلق الحقيقى لحركة الشعر الحر · وأخيرا يتحدث عن ثلاثة أجيال من الشعراء ، جيل الريادة وجيـل الوسط وجيـل المعاصرة ، ناظرا اليهم من خلال نوعين من الأطر ، الأطر الثقافية من ناحية ، والأطر الاجتماعية من ناحية أخرى ·

وربما كان كتاب « اتجاهات الشعر الحر » لحسن توفيق هو ثانى كتاب يكتبه شاعر ، اذا حسـبنا كتاب الشـاعرة **نازك الملائكة** « **قضـايا الشعر** » ١٩٦٢ ، واذا اسقطنا كتاب « **قضية الشعر الجديد** » **للدكتور محمد النويهى**

١٩٦٤ ، و « **الشعر العربى المعاصر** » **للدكتور عز الدين اسماعيل ١٩٦٧** و « **شعرنا الحديث ٠٠ الى اين** » **للاستاذ غالى شكرى ١٩٦٨** و « **الشعر العربى الحديث وروح العصر** » **للاستاذ جليل كما الدين ١٩٦٤** ، اذا اسقطنا هذه الكتب باعتبارها لكتاب ليسوا أصلا شعراء ٠

من هذه الزاوية زاوية الشاعر الجديد الذى يكتب عن حركة الشعر الجديد ، يمكننا بل ينبغى علينا ان نتناول هذا الكتاب ، فهو كتاب نقدى يكتبه شاعر ، فيتأرجح بين يديه المنهج العلمى ، وتتوتر على قلمه النظرة الموضوعية، ويطغى تأثره ببعض الشعراء على موقفه من شعراء آخرين ٠ ومحصلة هذا كله هى غلبة النظرة الانطباعية أو التأثرية على أية نظرة نقدية أخرى ، خذ مثلا وصفه **لأبى شادى** بأنه شاعر ضحل الشاعرية ، ووصفه للشاعرة **نازك الملائكة** بالتخلف والارتداد ، ووصفه للشاعر **صالح جودت** ، بأن المجتمع قد رفضه ورفض شعره ٠ فهذه كلها احكام لا تنجو من العنف ولا تخلو من الانفعال ، حتى ولو كانت فى حقيقتها الأخيرة أحكاما صحيحة ٠

على ان هذا كله لا يمنعنا من اثبات بعض الايجابيات التى وفق شاعرنا الباحث فى الوصول اليها ، واضافتها الى رصيدنا النقدى عن حركة الشعر الحر ، وهى الايجابيات التى يمكننا ان نتسقطها من خلال تصفحنا لفصول الكتاب ٠ اما المقدمة التى عقدها الكاتب عن العلاقة بين « الشاعر والواقع » والتى قسم فيها الشعراء الى اثنين ، بعضهم يواجه الواقع مواجهة المتخاذل أمامه ، المنسحق تحت عجلاته ، والبعض الآخر يواجهه مواجهة المتجاوز له ، المنتصر على اسلاكه الشائكة : ففى تقديرى انها لا تضيف جديدا ، الا ان يكون موقف الشاعر نفسه من هذا الواقع ، وانتماءه الى الفريق الآخر ، الذى يقف على رأسه **بريخت لا اليوت** ، والذى يحرص على ان تزدهر رءوس الناس بالفكر الحر ، بدلا من ان تظل محشوة بالقش والهشيم ٠

والقيمة الايجابية لهذه التفرقة تتمثل فى اتخاذ الشاعر لها محورا من المحاور الرئيسية التى يدير عليها نظرته للشعر وتقييمه للشعراء ، فعند حسن توفيق ان هذا الاتجاه الآخر لا يتحقق للشاعر ، أى شاعر ، الا اذا كان شاعرا أصيلا يتميز بالصدق ، والاحتكاك بالواقع ، واستقلال الشخصية، ويخرج من هذا جميعه بموقف ايديولوجى واضح ، يتعرف من خلاله على مكانه فى حركة المجتمع ، وعلى دوره فى دراما العصر ٠

هذا عن المقدمة ، اما الفصل التالى مباشرة ، الذى تكلم فيه الشاعر

عن نشأة الشعر الحر وخصائصه ، فهو فى تقديرى اهم اضافة نقدية يمكن ان يضيفها هذا الكتاب ، ففيه تصفية منهجية واعية للضباب الذى اكتنف نشأة الشعر الحر، والذى أحاط بأول قصيدة من هذا الشعر، وهل كانت قصيدة « **كيرياليسون** » **للدكتور لويس عوض** ، ام قصيدة « **الكوليرا** » **لنازك الملائكة** ، ام قصيدة « **هل كان حبا** » **لبدر شاكر السياب** ؟ •

والاجابة عند حسن توفيق لا تعنى تفضيل واحدة على الاثنتين الاخريين ، ولكنها ترتد به الى تحليل روح العصر من ناحية ، وخصائص الشعر الحر من ناحية أخرى ، وتطبيق هذا وذاك على كل من القصائد الثلاث من ناحية أخيرة •

ويستهل الشاعر كلامه عن حركة الشعر الحر بقوله : « لا يمكن للباحث المتعمق أن يتصور امكان نشوء حركة شعرية جديدة مخالفة لما سبقها ، لان شاعرا من الشعراء دعا اليها ، فكان ان انساق وراءه بقية الشعراء دون روية أو تفكير ، وذلك ما لم يكونوا مهيئين بطبيعتهم لتعضيد هذه الحركة » • وانطلاقا من هذه المقدمة راح الشاعر يصف روح العصر الجديد ، الذى دعا الى استخدام الشعر الجديد بخصائصه التى تتعلق بالشكل الفنى ، وتلك التى تتعلق بالمحتوى الفكرى • وأعنى بخصائص الشكل الفنى ما يتعلق منها ببناء القصيدة من الناحية العروضية ، وطريقة التقفية ، والصياغة الأسلوبية ، وطريقة استخدام الصور الشعرية ، اما خصائص المحتوى الفكرى فتلك التى تتضمن ارتباط الشاعر بالحياة الاجتماعية العامة ، وطبيعة الدور الذى ينبغى عليه ان يقوم به تجاه مجتمعه وتجاه الانسانية جمعاء •

وتأسيسا على هذا جميعه ، يزعم الشاعر مطمئنا « ان بدر شاكر السياب أول من كتب الشعر الحر فى الوطن العربى ، وليس لويس عوض أو نازك الملائكة» دون أن يلغى هذا قصيدة الأول وقصيدة الأخيرة، باعتبارهما من الارهاصات الهامة والحقيقية التى سبقت حركة الشعر الحر •

وبتحديد البداية الحقيقية للشعر الحر ، تتحدد امام الشاعر اجيال هذا الشعر وهى عنده ثلاثة اجيال ، جيل الرواد الذى كان يعد تجربة الشعر الحر مغامرة خطيرة قد يقدر لها النجاح فتتأصل وقد يصيبها الاخفاق فيرتدون الى الوراء ، الى حيث الشعر التقليدى • وقد اشتمل هذا الجيل

على ثلاثة رواد هم **بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدرى** ، اما نازك الملائكة فهى وان شكلت ارهاصا حقيقيا بحركة الشعر الحر ، الا أنها عادت فانتكست وارتدت الى الوراء ، وذلك فى ديوانها الرابع والأخير الذى صدر فى عام ١٩٦٨ ، والذى قالت فى مقدمته بالحرف الواحد : « وانى لعلى يقين من ان تيار الشعر الحر سيتوقف فى يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء الى الأوزان الشطرية بعد ان خاضوا فى الخروج عليها والاستهانه بها » ٠ اما جيل الرواد فى مصر فقد برز منه **عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور ، واحمد عبد المعطى حجازى** ، وهؤلاء وان خاضوا معارك ضارية مع معاقل الشعر الكلاسيكى ، الا انهم مضوا فى طريق كان قد رصفه لهم شعراء العراق ٠

اما الجيـل الثانى فهو جيـل الوسط الذى أحس ان الشكل الجديد للقصيدة الشعرية هو الأقدر على تطوير الشاعر فنيا وفكريا ، وهو الافضل فى التعبير عن القضايا التى تشغله بصورة اكثر اكتمالا واكثر نضوجا ، وقد برز من شعراء هذا الجيل فى مصر « **كمال عمار ونجيب سرور ومعين بسيسو وفاروق شوشه ومحمد مهران السيد ومحمد ابراهيم ابو سنه وعبد المنعم عواد يوسف** » ٠ وان يكن واضحا من هذا الاختيار ان الكاتب ذكر من الشعراء من سقط على الدرب ، مثل نجيب سرور وعبد المنعم عواد يوسف اللذين لا يمكن ذكرهما الا من الناحية التاريخية فقط ، فى الوقت الذى أغفل فيه شعراء لا يزالون على درب الشعر الطويل مثل **كامل ايوب وفتحى سعيد ، وعبد القادر حميدة** كائنا ما كان حجمهم الشعرى ، وعطاؤهم الفنى بوجه عـام ٠

اما الجيل الثالث والأخير من الأجيال الشعرية التى تعاقبت على درب الشعر الحر ، والذى ظهر بعد ان استقر للقصيدة العربية شكلها الجديد ، فقد ذكر منه الكاتب **أمل دنقل ومحمد عفيفى مطر** ، متناسيا شاعرا لا يمكن اغفاله من شعراء هذا الجيل وهو **بدر توفيق** ، ناسيا نفسه فى زحام من ذكر من الشعراء ٠ وان كنت اختلف معه فى وصف قصائد الشاعر **محمد عفيفى مطر** بأنها غارقة فى ضبابية كثيفة يستحيل فهمها فى اغلب الاحيان ، فمتى كان الفهم هو المحك الأخير فى فهم الشعر الجديد بوجه خاص ؟ وهل يمكننا مثلا ان نرفض قصائد شاعر كبير مثل « **ادونيس** » لأنها تغرق فى ضبابية مماثلة يستحيل فهمها فى اغلب الاحيان ؟ فى تقديرى ان عفيفى مطر شاعر متميز الصوت ، له رؤاه الشعرية الفريدة ، وقاموسه الشعرى الخاص ، وانه فى طليعة ان لم يكن فى الطليعة من شباب الشعر الجديد ٠

وبعد ان استقام للشاعر تصنيف غيره من الشعراء الى اجيال على درب الشعر الطويل ، عاد فصنفهم وفقا لخلفيتهم الثقافية ووضعيتهم الاجتماعية، فسجنهم فى مجموعة من الأطر الكثيفة الضاغطة التى فرضها عليهم فرضا ، والتى فرضت عليه هو نفسه مجموعة من التحفظات والتبريرات كلما وجد من الشعراء من يجمع بين أكثر من اطار واحد ، او من يتنقل من هذا الاطار الى غيره ، وهكـذا لم تكن الثقافة العربيـة والثقافة الاجنبية والثقـافة الماركسية والثقافية الوجودية ، بالأطر الكافية أو الوافية لاحتواء كل هذه الأجيال من الشعراء ، واذا جاز للثقافة العربية الخالصة ان تشكل اطارا ثقافيا فى مواجهة اطار الثقافة الأجنبية ، والفرنسية بالذات ، فهل يمكن للثقافة الماركسية ان تشكل اطارا ثقافيا فى مواجهة هذين الاطارين ، وكذلك الحال مع اطار الثقافة الوجودية ؟ ·

ان الماركسية والوجودية احدهما او كلتيهما يمكن ان تشـكلا ركيزة محورية تدور حولها قصائد شاعر من الشعراء ، ولكن هل يمكن ان تشكلا ثقافة بأكملها يصدر عنها هذا الشاعر ؟ ولماذا الوجودية والماركسـية دون غيرهمـا من المذاهب الفلسـفية ؟ أين نصـيب البراجماتية ، والوضـعية ، والفنومنولوجية فى قصائد شعرائنا الجدد ؟ ·

فى تقديرى ان تصنيف الشعراء وفقا لمثل هذه الاطر ، يشكل تعسفا كبيرا سواء من الناقد أو من الشاعر ، وكذلك الحال مع الاطر الاجتماعية التى تقف على الوجه الآخر من الأطر الثقافية فى تصنيف الشعراء ، فقد لجأ صاحب كتاب « اتجاهات الشعر الحر » الى سجن الشعراء مرة أخرى فى أطر اجتماعية قسمها الى شعراء بورجوازيين ، ومن سماهم شـعراء الصفوة ، ومن أطلق عليهم شعراء البورجوازية الصغيرة · ومن الواضح ان هذا التصنيف ليس التصنيف الجامع المانع على حد تعبير المناطقة ، اعنى التصنيف الذى يجمع كل افراد الظاهرة ويطرد من عداهم ، والا أين مكان شعراء الصفوة من البورجوازية من ناحية ومن البورجوازية الصغيرة من ناحية أخرى ؟ أم يكفى ان يكونوا شعراء صفوة حتى لا يكونوا بورجوازيين على الاطلاق ، واذا لم يكونوا كذلك فماذا يكونون ؟ ·

فى تقديرى هنا ايضا أن تصنيف الشعراء وفقا لوضعيتهم الاجتماعية تصنيف لا يقل عن تصنيفهم وفقا لخلفيتهم الثقافية ، فالمسافات الاجتماعية ليسـت واضحة بين الشـعراء ، ولا يكـاد يوجـد التفاوت الطبقى بمعناه الواضح ، وانما الاكتاف تكاد تكون متساوية ، لان الرءوس تكاد تكون كذلك !

وكم كنت اود لمثل هذا التصنيف أن يرتكز على محاور فنية بدلا من تلك المحاور الثقافية أو الاجتماعية ، فيتناول الناقد الشعراء من خلال قضايا الشعر الحر وظواهره ، من خلال ظواهر الرمز والمباشرة ، الوضوح والغموض ، التراث والاسطورة فضلا عن النزعة الدرامية والموقف الثورى ، وكلها ظواهر تحتاج الى وقفات طوال ، على أن تكون هذه الوقفات من خلال تحليل نماذج مختارة ، وهذا ما فعله الشاعر الناقد فى الفصل الاخير الذى تكلم فيه عن ظاهرة الحزن عند شعرائنا الجدد ، مصنفا اياه الى حزن زائف وحزن أصيل ، اما الحزن الاصيل فهو حزن الشاعر الناضج المهموم بقضايا مجتمعه وقضايا العصر من حوله ، واما الحزن الزائف فيرجع الى ثلاثة أسباب فى نظر الشاعر : ضحالة الثقافة وسطحيتها ، أخلاقيات الناس وصراعاتهم المستمرة ، انسحاق فردية الانسان ٠

وصحيح ان **الدكتور عز الدين اسماعيل** تناول ظاهرة الحزن فى كتابه عن « **الشعر العربى المعاصر** » ولكن حسن توفيق تناول الظاهرة نفسها من زاوية مغايرة ، فيها تلك التفرقة المشروعة بين أصيل الحزن وزائفه ، دونما اغراق فى أبعاد حضارية أو مستويات ميتافيزيقية من قبيل الموت أو العدم أو الاغتراب أو فقدان الذات !!

ومهما يكن من أمر هذا الكتاب ، فلعل ابرز ما فيه انه يثير من الأسئلة اكثر مما يقدم من الأجوبة ، ويكشف عن وجدان شاعر يرتدى قناع النقد ، ويضيف شيئا الى المكتبة الثقافية ٠

**الوجـــه والظهــر :**

وهناك على الوجه الآخر من الشاعر حسن توفيق ، يطالعنا الناقد **ماهر شفيق فريد** ، وفارق ما بين الاثنين هو فارق ما بين وجه العملة وظهرها أو فارق ما بين الشىء ومعكوسه ، فمعكوس حسن توفيق يطلع علينا بماهر شفيق فريد ، الاول شاعر يرتدى قناع النقد ، والآخر ناقد يتسلق اغصان القصة القصيرة ، الشاعر يحاول ان يتجاوز واقعه ، وان يحذو حذو بريخت الذى خاض حرب الطبقات ، وهام بين البلاد ، يغير بلدا ببلد أكثر مما يغير حذاء بحذاء ، أما الناقد فيرتد عن هذا الواقع ، الى حيث ارض اليوت الخراب ، التى لا ينعق فيها سوى الرجال الجوف ٠ حسن توفيق يحاول جادا وجاهدا ان يتخلص من بصمات صلاح عبد الصبور فى الشعر والتفكير، اما ماهر شفيق فريد فقد استنام على كف **رشاد رشدى** ، دون اى محاولة للفكاك من اصابع هذا الساحر العجيب ٠

ان ما كان يسمى فى اواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، لم يعد له مكان فى هذا العالم ، وفى عالمنا الثالث بالذات ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة ، ويصبح لزاما على الفن ان يكون وقودا فى معركة المصير · وهذه ليست كلمات هتافية ، ولكنها كلمات حقيقية يقتضيها منطق التطور ، وتفرضها ظروف العصر ·

وصحيح ان بعض الفلسفات الانعزالية لا يزال يتردد صداها فى وجدان هذا الناقد الشاب ، وبعض المذاهب النقدية لاتزال تدوى فى أعماقه ، ولكن الصحيح كذلك ان هذا الناقد ذا البعد الواحد ، لو غادر غرفته الضيقة الى حيث الشارع العريض ، ولو احتك بمشكلات الواقع وتضاريس الحياة ، ولو انغمس فى ثقافتنا العربية القديمة والمعاصرة ، مازجا بينها وبين الثقافة الاجنبية فى جانبها الايجابى الهادف ، لو فعل هذا جميعه لاكتملت جوانب ثقافته من ناحية ، وزاوج بين ثقافته وخبرته من ناحية اخرى ، وعاد الينا ناقدا مجربا أكثر وعيا بقضايانا ، وأكثر معانقة لحياتنا ، وأكثر انفتاحا على روح العصر ·

اقول هذا كله ، لأن المطالع لكتاب « النقد الانجليزى الحديث » يستوقفه ما فى هذا الكتاب على صغره من جهد كبير ، ويستوقفه ايضا ما يصدر عن كاتبه من ثقافة عريضة وواسعة ، فيها دأب الباحث وفيها منهجية الاكاديمى ، وفيها نفس عطشى لأكبر عدد من أقداح الثقافة وأكواب المعرفة ، هذا فضلا عن تمكن كاتبه من اللغة الاجنبية التى يطلع بها على كتب الأدب والنقد فى مصادرها الأصلية ، دون أن يتلقى معلوماته شفاها وعن أفواه لا تجيد سوى الثرثرة !

والكتاب وان يكن اسمه « النقد الانجليزى الحديث » ، الا انه يتناول مدارس النقد الادبى فى بريطانيا والولايات المتحدة الامريكية على مستوى المكان ، ومنذ مطلع هذا القرن حتى الوقت الحاضر على مستوى الزمن ، وهما رقعتان مكانيتان واسعتان ، شهدتا على امتداد هذه الفترة الزمنية لا اقول « نشاطا نقديا منقطع النظير » بل ثورة نقدية عارمة ، تقيم حدا فاصلا بين ما يمكن تسميته بالنقد الكلاسيكى والنقد الجديد ·

ومطالعة ولو عابرة لتصدير كتابه « النقد الانجليزى الحديث » الصادر فى عام ١٩٧٠ تستوقفنا فيها هذه الكلمات : « ·· احب ان اعبر هنا عن

تعاطفى مع المدرسة الجمالية التى تؤمن باستقلال الفن عن كل ما عداه ، وترفض تسخيره لخدمة أى قضية ، سياسية او اجتماعية أو خلقية ، مهما تكن نبيلة المرمى » • ولا تستوقفنا هذه الكلمات الا لأنها تذكرنا مباشرة بتقديم الدكتور **رشاد رشدى** لكتابه« **ما هو الأدب** » الصادر فى عام ١٩٦٠ ، حيث يقول « •• ان الادب فن له جميع خصائص الفنون الأخرى ، وليس مجرد أى كلام يدعو الى فكرة أو يسجل حقيقة أو يروى خبرا » •

عشر سنوات هى المسافة الزمنية بين الكلمتين ، عشر سنوات وقعت فيها أحداث وأحداث ، ولكن شيئا لم يقع فى وجدان ناقدنا الشـاب •• بل ان الدكتور **رشاد رشدى** نفسه تغيرت نظرته الى الأدب ، على نحو ما نجد فى مسرحياته « **حلاوة زمان** » و « **اتفرج ياسلام** » و « **بلدى يا بلدى** » التى كساها بغلالة وان تكن رقيقة وشفافة ــ من الالتزام الاجتماعى ، الا انها غلالة على أية حال !! ولكن ناقدنا الشاب لا يزال غارقا فى تهويمات « **الفراشة** » ، مأخوذا بحبائل « **لعبة الحب** » •• اسمعه يتكلم ضمن من تكلموا من الادباء الشباب فى الاستفتاء الذى اجرته مجلة « **الطليعة** » ليقول : « على الكاتب ان يضرب صفحا عن ميول معاصريه وتحيزاتهم ، وان يغلق على نفسه باب حجرته ليتصارع مع الكتاب • ان الكاتب مطالب بتقديم الحساب لربة الفن وليس لرؤساء التحرير أو الهيئات الثقافية أو معاصريه » •

فهل يمكن لمثل هذه الكلمات ان تصدر عن شاب مثقف يعيش واقعا ثوريا ، وتخوض بلاده معركة حضارية ؟ وماذا تكون الثقافة ان لم تكن سلوكا وفعلا ، أو ان لم تترجم الى سلوك وفعل • لقد انتهى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الادباء والفنانين على انهم طائفه غريبة من الناس ، متفردة بين سائر البشر ، تنطوى على نفسها ، وتجتر آمالها وأحلامها الخاصة ، وأصـبح على الادباء والفنانين ان يلتزموا بمعـارك شعوبهم ، وقضـايا عصرهم ، ومصير الانسانية كلها •

وسواء سميناه نقدا « جديدا » كما سماه البعض ، أو « نقدا علميا » كما سماه البعض الآخر ، أو « نقدا حديثا » كما يسميه هذا الكتاب ، فان صلته الوحيدة بالنقد الكلاسيكى أو النقد القديم ، انما هى فى كلمة « نقد » وحدها ، لأن الفرق بينهما انما هو فرق فى النوع ، أو فرق فى الكيف ان صح هذا التعبير •

والواقع ان عصرنا هذا كما يقول **جون كراو رانسوم** الذى كان له اكبر الأثر فى اشاعة مصطلح « النقد الجديد » ، يتميز تميزا غير عادى من حيث

الموقف النقدى ، كما ان الكتابات النقدية المعاصرة من حيث عمقها وشمولها قد فاقت كافة اشكال النقد القديم · ومرجع ذلك بطبيعة الحال الى مناهج البحث فى العلوم الانسانية الحديثة ، من العلوم الاجتماعية والسيكولوجية ، الى العلوم الانثربولوجية والفولكلورية ، الى الدراسات السيمانتية وسوسيولوجيا الادب ، فهذه التقنيات النقدية الجديدة ، أو المناهج الجديدة فى البحث ، التى تعتمد اصلا على فروض أصبحت أساسية فى الفكر الانسانى الحديث ، مثل مبادىء **دارون** فى علم الاحياء ، **وماركس** فى علم الاقتصاد ، **وفرويد** فى علم النفس ، **وفريزر** فى الدراسات الانثروبولوجية · هذه جميعا اصبحت مكونات الناقد الادبى المعاصر ، الذى يختلف اختلافا نوعيا عن الناقد بمغناه الكلاسيكى أو القديم ·

ومن هنا كان تعدد اتجاهات النقد المعاصر ، بين جمالية وايديولوجية ، بين نفسية واجتماعية ، بين اخلاقية وانطباعية ، وكانت ايضا محاولة الناقد **ستانلى هايمن** ان يجمع كل هذه الاتجاهات فى صورة تركيبية واحدة لمن سماه « بالناقد الكامل » ·

وانطلاقا من فرق ما بين هذين النوعين من النقد ·· النقد القديم والنقد الجديد ، أو ما سماه المؤلف بالثورة على الرومانسية ، باعتبار النظرة الرومانسية الى الأدب على انه تعبير عن ذات الفنان ، والى النقد على انه تسجيل لانطباعات الناقد بالعمل الفنى ، وهى النظرة التى نراها عند كل من **ورد زورث ، وكولردج ، وشيلى ، وبايرون ، وكيتس ، وماثيو آرنولد** وغيرهم من أعلام هذا الاتجاه ، أقول انطلاقا من الثورة على الرومانسية باعتبارها من اهم سمات النقد الحديث ، والاتجاه الى النظرة الموضوعية ، التى ترى ان الادب والشعر بوجه خاص انما هو خلق وليس تعبيرا عن ذات الأديب ، ولا عن أحوال المجتمع ، وهى النظرة التى نادى بها **ت·أ·هيوم** ، وأكدها **ازرا باوند** ، وبلغت ذروتها عند **ت·س·اليوت** ، انطلاقا من هذه واتجاها الى تلك ، راح المؤلف يعرض لأهم اتجاهات النقد الحديث التى خرجت على حد تعبيره من معطف اليوت ·· ان قبولا أو رفضا ، باعتباره الرجل الذى ارسى دعائم النظرية الموضوعية فى الشعر والنقد على السواء ·

وهكذا تناول المؤلف بمنهج حيادى « **مدرسة التحليل اللفظى** » التى يتزعمها كل من **أ·أ· رتشاردز ، ووليم امبسون** ، والتى تحصر وظيفة النقد فى فحص « الكلمات على الصفحة » بالترتيب الذى وضعها به الكاتب ، على ان يستعين الناقد فى ذلك باللغويات وعلم المعنى · كما تناول « **مدرسة النقد**

**الاخلاقى** » التى تزعمها عدد كبير من النقاد الانجليز والأمريكيين ، والتى يعد **ف٠و ليفيز** أقوى ممثليها على الاطلاق ، وهى المدرسة التى تؤمن بأن القضايا الثقافية والاجتماعية والأخلاقية لا يمكن أن ينفصل أحـدها عن الاثنين الآخرين ، على أن تلتزم كتابات الناقد الاخلاقى بالتدقيق ، والبعد عن المهادنة ، وكراهية الاحكام النسبية ٠

ومن مدرستى التحليل اللفظى والنقد الاخلاقى وهما المدرستان السائدتان فى انجلترا ، ينتقل المؤلف الى الحركة النقدية المنتشرة فى الولايات المتحدة ، التى تعرف باسم حركة النقد الجديد ، وهى الحركة التى تضم نقادا بارزين من امثـال **كينيث بروكس** ، **والن تيت** ، **وروبرت بن وارن** ، **وجون كراو رانسوم** ٠ والتى تعادى الالتزام ، وتنادى بالنزعة الجمالية ، وتدين أكثر ما تدين لاليوت ، وبخاصـة فى ميله الى المحافظـة ، ومعـاداته للمادية الصناعية ، ووقوفه ضد الماركسية والوضعية المنطقية وكل ما من شـأنه اقحام العلم على مجالات الروح ٠

واخيرا ينتقل المؤلف الى الكلام عن مدرستى النقد النفسانى والنقد الاجتماعى ، باعتبارهما المدرستين اللتين تقفان فى مواجهـة حركة النقد الجديد ، من حيث رفضهما تفسير الأدب بأية عوامل خارجية ، سواء تمثلت هذه العوامل فى ذات الاديب أو فى ظروف مجتمعه ٠ وتضم هاتان المدرستان كلا من **كينيث بيرك وادموند ويلسون** اللذين يعدان من أخطر النقاد المعاصرين على الاطلاق ٠

ومهما يكن من أمر تعاطف المؤلف مع المدرسـة الجمالية التى تؤمن باستقلال الفن عن كل ما عداه ، ومهما يكن ايضا من أمر ايمانه بأن الشاعر انما يتوجه بقربانه الى ربة الفن ، فقد وفق المؤلف بحق فى عرض هـذه المدارس والاتجاهات ذلك العرض الحيادى الذى يجمع الى موضوعية المنهج غزارة المادة ، والى احساس الناقد ثقافة الباحث ٠

**اديب الأزهار الحجرية :**

واذا كنا فى حالة **حسن توفيق** قد انتقلنا من الشاعر الى الناقد باعتباره شاعرا اصلا ، فاننا فى حالة **ماهر فريد** ننتقل من الناقد الى الاديب باعتباره الاول على الاصالة ، ذلك ان ماهر شفيق فريد ناقد بالجوهر ، أديب بالعرض كما يقول الفلاسفة ، ومحاولته فى كتابة القصة القصيرة تكشف عن موهبة

فنية دون ثقافته النقدية بكثير ، وكيف يتاتى لانسان أغلق على نفسه باب حجرته ، وراح يتصارع مع الكلمات أن يكتب أدبا ، والادب مهما اختلفت مذاهبه وتعددت مدارسه لابد ان يكون تصويرا للحياة !!

ومن هنا كان صدق الكلمات التى صدر بها قصصه الست القصيرة ، والتى سماها ، **خريف الازهار الحجرية** ، حيث يقول فى هذا التصوير : « لا تدعى هذه الصفحات ، التى كان يراد بها أن تكون قصصا قصيرة ، انها أعمال فنية ، فهى خليط مربك من رومانطيقية عفى عليها الزمن ، وعجز عن الانسلاخ عن الذات وبلوغ الموضوعية التى هى شرط لازم لكل فن جيد » ٠

وهذا صحيح ، ومصداق صحته تلك المحاولات التى سماها قصصا قصيرة ، ومطالعة ولو عابرة لقصة « مباراة شطرنج » التى استهلها بمقطوعة للشاعر الانجليزى **تنسيون** ، أو قصة « الموت فى الروح » المصدرة بمقطوعة للشاعر الرومانسى **كيتس** ، أو قصة « ساحرة الافاعى » المشيدة على فقرة من قصيدة **شيللى** المشهورة « الى قبرة » أقول ان مطالعة ولو عابرة لواحدة من هذه القصص الثلاث أو لها مجتمعة نخرج منها بنوع من العاطفية المغرقة ، والانفعالات الجياشة ، واجترار هموم الذات لكاتب غير قادر على معانقة الموضوع ، أو الخروج الى الواقع الخارجى ٠ وصحيح ان هذه المحاولات القصصية تكشف عن فهم لفن القصة القصيرة ، وقدرة على معالجة هذا الفن، ولكنه الفهم المحدود بحدود النظرية ، والقدرة القاصرة على استخدام التكنيك مع غلبة الثقافة ٠ ثقافة الكتب واللوحات الموسيقى السيمفونية ٠٠ على أى نبض فنى أو خفقان ابداعى ٠

ان هذه المحاولات القصصية أقرب الى ادب اليوميات منها الى ادب القصة القصيرة ٠

أما عن السؤال الذى يطرحه المؤلف فى نهاية تصــديره لمجموعته القصصية ، والذى يقول فيه : « هذا كاتب أوتى حظا لا نزاع عليه من الموهبة الفطرية والثقافة ، فلم لم يؤد اجتماعهما الى صنع قصة واحدة جيدة ؟ » ٠

فالاجابة ٠٠ لان ثمة بعدا ثالثا تحتاج اليه كل من الفطرة والثقافة ، ذلك البعد الثالث هو الذى نسميه ٠٠ الحياة ٠٠

ومهما يكن من شيء فان هذين الكتابين لهذين الكاتبين بكل ما فيهما من سلبيات وايجابيات ، وبكل ما ينطويان عليه من نضوح وقصور ، انما يشكلان اضافة حقيقية الى المكتبة الثقافية ، ويشكلان كذلك وثيقة ادبية ومرحلية لكاتبين من جيل ما بعد صلاح عبد الصبور انطلقا على درب الادب الطويل ·

# في الشعر العامي

# جيل ما بعد صلاح جاهين

**الا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان**

**وفى شدوك شعر النفس لا زور وبهتـــان**

● ● ●

« الشعر مش بس شعر

لو كان مقفى وفصيح ··

الشعر لو هز قلبك ··

وقلبى ·· شعر بصحيح ·· »

هذان المعنيان اللذان عبر عنهما شاعران مختلفان ·· احدهما من اصحاب الشعر العمودى التقليدى « **عبد الرحمن شكرى** » والاخر من اصحاب الشعر الحر الجديد « **نجيب سرور** » فضلا عن فصحى الاول وعامية الآخر ان دلا على شىء فانما يدلان على فهم صحيح لطبيعة الشعر وجوهره ، على اعتبار ان الشعر فى حقيقته شعور ، وان اختلفت صياغته أو تغير اطاره ·

وصحيح أن كل شاعر يشعر ·· بل كل انسان ، ولكن هناك فارق ·· وفارق كبير بين الشعور الاصيل والشعور الدخيل ، أو بين الشعور الصادق والشعور الزائف ، الاول وليد تجربة ومعاناة ، أما الاخر فصدى التقليد والمحاكاة ، وفرق ما بين الاثنين هو فرق ما بين الشاعر المطبوع والشاعر المصنوع ، المطبوع هو الشاعر أما المصنوع فليس بشاعر على الاطلاق ·

فاذا خلصنا الى أن الركيزة الاولى فى الشعر هى الشعور الصادق ، الذى تتشكل منه مادة الشعر ، وانتقلنا الى الركيزة الثانية لوجدناها فى التعبير الجميل ، وقد يختلف معنى الجمال من فن الى فن ·· فاذا كان هو الحركة فى المسرح ، وهو النغمة فى الموسيقى ، وهو اللون فى الفن التشكيلى فهو فى المقام الاول الصورة فى الشعر · وقد يفيد الشعر من معنى الجمال فى

هذه الفنون مجتمعه ، قد يفيد من الحركة فى تجسيد الصراع ، ومن النغمة فى وزن الايقاع ، ومن اللون فى تصوير المناخ ، ولكن اصالته كشعر تظل فى التعبير بالصورة ، فالصورة هى التى تميز الشعر عن غيره من الفنون وبخاصة عن فن النثر ، فالشاعر راسم صور وليس صانع أوزان ، وبمقدار ما تغيب الصورة فى الشعر ، يقترب الكلام من النثر ٠٠ ألم يقل أرسطو ٠٠ وهو المعلم الاول : « ان الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث ان احدهما يكتب نظما بينما الاخر يكتب نثرا ٠٠ فتاريخ هيرودوت يمكن ان ينظم ومع ذلك يظل من فن التاريخ ، ويستوى فى ذلك ان يؤدى بالوزن أو بغير الوزن »٠

التعبير الجميل اذن عن الشعور الصادق ٠٠ هما الركيزتان المحوريتان اللتان يقوم عليهما الشعر ، تبقى بعد ذلك الصياغة التى تختلف من شعر عمودى تقليدى الى شعر حر جديد ٠٠ سواء فى البحور أو القوافى أو الاوزان ومهما يكن بينهما من اختلاف أو خلاف ، فالحقيقة الثابتة فنيا ونقديا هى أن الشعر الجديد باقتصاره على وحدة التفعيلة دون وحدة القافية ، ومحاولته جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته ، يكمن مضمونه فى صياغته الطليقة ولغته الحرة ، لا فى تشبثه بالتقفية والموسيقية والديباجية ٠ هذا فضلا عن الاسلوب الغريب فى الاداء الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد ٠٠ وقلق وصراع ٠٠ وقطع وفجوات ، والذى يلفت الانتباه اكثر من سواه ، حتى اصبح التباين بين اسلوب التعبير وبين الشىء المعبر عنه من أهم قوانين هذا الشعر ٠

أقول : ان ـ الشعر الجديد ـ بهذا كله ، وكثير غيره ، استطاع ان يثبت نهائيا وبما لا يدع مجالا للشك ، ان عمود الشعر الجديد قد أقيم ، وأن معبد الشعر التقليدى قد توارى ، وان وعاء هذا الشعر لم يعد قادرا على احتواء الوجدان المركب الذى استجد على حياتنا بعد الثورة ٠

وهكذا لم تكن كلاسيكية **شوقى** ولا رومانسية **ناجى** ، الا تعبيرا عن ذلك الانفصام الكبير بين اشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الجديدة ، بل ان ثورة الرومانسـيين لم تسـتطع ان تجدد من قوالب الشعر سـوى الرباعيات والخماسيات وما شابهها من مقاطع ٠٠ فأحلت وحدة المقطع الرومانسى محل وحدة البيت الكلاسـيكى ، ولكنهـا لم تتمكن من تحقيق ـ وحدة القصيدة ـ وهى الدعامة الرئيسية التى يقوم عليها عمود الشعر الجديد ٠

على انه مهما يكن من آفاق جديدة استطاع أن يجوبها الشعر الجديد ، فالحقيقة الثابتة فنيا ونقديا كذلك ٠٠ هى ان هذا « الشعر الجديد » ظل قديما من حيث احتواؤه على فصحى اللغة او فصحى الأداء ، فلغة القدامى أو المحدثين ظلت كما هى ٠٠ كل ما هنالك انها وضعت فى شكل آخر جديد !٠

وبذلك اصبح « الشعر الجديد » رغم كل ما ينطوى عليه من ثورية وتجديد ، يمثل وجها من وجوه الانفصالية بين لغة الشعر ومادة الحياة ، أو بين قالب الفن ومحتواه ، فهو فى اسعد الاحوال يعبر عن لغة المقال اكثر من تعبيره عن لغة الحال كما يقول البلاغيون ٠

وكان غريبا حقا بعد ان تصدت الثورة لتفجير كل ما فى الشعب من طاقات أدبية وفنية ، لم تكن تعرف كيف تفصح عن نفسها تحت وطأة الادب الرسمى والفن الاكاديمى ، ألا يظهر تيار شعرى آخر يفيد الى اقصى حد من الانتصارات التى حققها الشعر الجديد ، وبخاصة فى ثورته على بلاغة الشعر العربى الفخمة النبرة ، المشرقة الديباجة ، ذات الطابع الميلودى أو الغنائى ، والمونوفوتى أو الصوت الواحد ، من أجل تحقيق الطابع الهارمونى أو الايقاعى البوليفونى أو المتعدد الأصوات ، عن طريق نظام العروض الجديد القائم على وحدة القصيدة بدلا من وحدة البيت ، وعلى نظام القافية المركبة بدلا من نظام التقطيع البيتى العمودى ٠

أقول : لم يكن غريبا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ان يظهر تيار شعرى آخر اكثر اقترابا من لغة الشعب ، واكثر تعبيرا عن هموم وأشواق رجل الشـارع وانسـان الطريق ، بعد ان ردت الثورة للشـعب اعتباره ، واعترفت بفنونه الشعبية وتراثه الموروث ، واستطاعت الواقعية الاشتراكية ان تربط بين الادب والمجتمع ، وان تزيل الصـدع القائم بين صـورة الفن ومضمونه وبينهما وبين لغته فى التعبير ٠

وكان من نتـائج اتجاه الادباء الى الواقعية الاشـتراكية ، ازدياد الاهتمام بالتعبير العامى ، وخاصة فى مجالات المسرح والرواية والقصة القصيرة ، حيث أثبت كتاب المسرح من أمثال نعمان عاشور ورشاد رشدى والفريد فرج وسعد الدين وهبة ومحمود دياب وعلى سالم ، أن العامية أقدر من الفصـحى فى التعبير عن اغراض الكوميديا العالية بل والتراجيديا

الرفيعة ، خاصة أنهم انما يستمدون موضوعاتهم من واقع المجتمع ، ويصنعون عقدهم من داخل البيئة ، ويخلقون شخصياتهم من طينة الشعب كما اثبت ادباء القصة ايضا من امثال يوسف ادريس ومصطفى محمود ولطفى الخولى وعبد الله الطوخى وصبرى موسى وفاروق منيب ، ان العامية هى الاصدق فى التعبير عما يدور فى رؤوسهم من افكار ، وعما يختلج فى افئدتهم من عواطف ، وكلها عواطف وافكار تستمد خامتها من حياة الشعب، وتتناول قضايا التغير الاجتماعى التى طرأت على حياتنا بعد الثورة ٠

فى أتون هذا الاختمار الجديد انبثق تيار الشعر العامى مواكبا لتيار الشعر الحر من ناحية ، ومطورا من ناحية اخرى لاتجاه الشعر الشعبى الذى استعمله بيرم التونسى فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، ولم يقدر له ان ينمو ويستمر لتواريه خجلا امام الادب الرسمى الذى لم يعترف به ، ولم يتورع عن وصفه « بالزجل » كما لو كانت تلك الصفة « وصمة عار » ٠

وفرق كبير بين « الزجل » أو النظم العامى الذى هو أقرب الى المقال القصير أو الكاريكاتير الخفيف ، وبين « الشعر العامى» بكل مستلزمات الشعر من تكثيف للشعور ، وتركيب للرؤيا ، وتعميق للصورة ٠ فالأمر اذن ليس مجرد لغة تستبدل هنا وهناك ومن وقت الى آخر ، وانما اللغة هنا فى « الشعر العامى » جزء من خميرة الشعور الصادق ، وفى الوقت ذاته نسيج عضوى فى بنية التعبير الجميل ٠

واكثر من هذا ، اننا لا نستطيع ان ننسب الى مدرسة الشعر العامى كل من نظم بالعامية حتى ولو كانوا من الشعراء ٠٠ فمثلا احمد شوقى واسماعيل صبرى واحمد رامى ، كتبوا الاغانى التى نظموها بالعامية ، ولكنها لم تصدر عن شعور عامى ووجدان شعبى ، بمقدار ما كانت صدى لثقافتهم الشعرية الفصحى ، وتصورهم الشعرى المأثور ٠ ومن هنا كان الصدع الشعرى والشعورى معا بين الذوق الذى اكتسبوه من شعرهم الفصيح الخاص ، وبين محاولتهم فرضه على الذوق الشعبى العام ٠

خذ مثلا هذه الصورة التى يحاول أن يرسمها احمد شوقى :

الفجر شقشق وفاض على سواقى الخميلة

لمح ٠٠ كلمح البياض من العيون الجميلة

فالشاعر هنا لم يصدر عن تجربة حية أو معايشة حقيقية ، والا كيف يمكن للفجر بعد أن شقشق ثم فاض حتى ملأ الدنيا نورا ، أن يعود « فيلمح » مجرد يلمح ؟ وكلمح البياض ، أى كلمح الخيط الأبيض من الأسود من الفجر فالصورة هنا زائفة لأن « اللمحان » لا يتأتى الا فى العتمة ، وانما الرؤية هى التى تتم فى وضح النهار ٠

وانما الذى جعل الشاعر يزل فى هذا الوصف ، ويخطىء فى رسم هذه الصورة ، هو انه لم يصدر عن رؤية ذاتية حية ، ولكنه صدر عن رنين الالفاظ كما وعته أذنه وكما صاغه على نهج القدامى ، فالصورة المرئية لاتهم بمقدار ما يهم الجرس الموسيقى الذى يعتمد على حاسة السمع ، ويغترف من المحصول السمعى لدى القدماء ٠

خذ أيضا « الحالة » التى يحاول أن يعبر عنها أحمد رامى :

العمر فات فى أمل وخيال      والقلب مات من كتر ما مال

وفضـــــات بعد الملـــل      عنـــدى أمـل فى الأمـــل

فهنا ايضا لم يصدر الشاعر عن خبرة ذاتية أو معاناة خاصة ، وانما جنح الى المبالغة أو الاحالة المعروفة فى الشعر الفصيح ، والتى لا تعبر عن حالة شعورية بمقدار ما تكشف عن ذوق صاحبها الذى اكتسبه من قراءة الشعر العربى ، وصاغه على غرار شعرائه القدامى ، دون ان يكون للعامية هنا أى معنى أو ضرورة ٠ ففى حالة واحدة جعل العمر « يفوت » وجعل القلب « يموت » ، وفى نفس الحالة جمع بين الميل والملل ، وبينهما وبين الامل ، بل استطاع ان يجمع فى شطرة واحدة بين الامل والامل ٠ !

وكلها مشـــاعر لا يمكن ان تصدر عن تجربة حقيقية صـــادقة ، لان اجتماعها فى حالة واحدة يكاد يكون مستحيلا ٠ ولكن ماذا على الشاعر ، وقد استراح الى رصف هذه الألفاظ بعضها الى جوار بعضها الآخر ، لفظة « فات » وراءها لفظة « مات » ولفظة « الملل » تجىء بعدها لفظة « الامل » بل أن لفظة « الامل » تجىء فى الشطر الواحد مرتين ٠٠ المهم هو موسيقى الالفاظ فى الاذن ، ورنين الكلمات فى الاسماع ، والجرس العذب الايقاع بصرف النظر عن اتساقه مع الواقع أو انطباقه على حقيقة الحال ، وبصرف

النظر ايضا عما فيه من تلاعب بالالفاظ يؤدى الى الغموض والابهام بالنسبة للذوق الشعبى أو للسليقة الشعبية بوجه عام ٠

انالقرحة الكبرى فى معدة الشعر المصرى هو أنه لم يتفق لمصر حتى قيام الثورة ، لم يتفق لها عصر نطقت فيه روحها الشعبية بأعلى صوت وأجلى تعبير ، لتتعرف على ملامحها الحقيقية بلا خجل ولا استحياء ، محاولة فى الوقت ذاته ، وبكل جرأة وكبرياء أن تطور هذه الملامح الى المستوى الذوقى والجمالى الحديث ٠

والسبب فى ذلك هو ما عانته مصر على امتداد خمسة الاف عام من حكم الحكام المنعزلين عن الشـعب ، وما أدت اليه هذه المسـاحة الزمنية العريضة من اقامة عزلة حادة بين الشعب والحكومة ، وفوارق دائمة بين الحياة الشعبية والحياة الرسمية ، حتى نتج عن ذلك أن أصبح لمصر لغتان٠٠ لغة تحيا بها وتعيش وتمارس حياتها اليومية هى « العامية » ولغة تفكر بها وتعبر وتقضى طقوسها الرسمية وهى « الفصحى » ٠

وبالتـالى أصبح لها أدبان على حد تعبير العقاد ٠٠ « أدب مطبوع غير مصقول ، وأدب مصقول غير مطبوع » ٠

وتلك هى محنة الأدب أو الشعر فى مصر ، فلا هو شعر غربى مصفى تماما من طمى النيل ، ولا هو شـعر مصرى صادر عن السـليقة المصرية ، معبر عن الطبيعة الشعبية ، مسجل لمزاج الشعب ولغته الخاصة فى الفن والتعبير ٠

حتى « بنتاءور » شـاعر مصر القديمة ، لم يكن شـاعر الشـعب ، ولا صوت الحياة المصرية ، وانما كان شاعر فرعون أو شاعر الكهان ، بكل ما ينطوى عليه مثل هذا الشعر من طقوس دينية ومراسيم ملكية ، لا أثر فيها لهموم الشعب أو ظروف الحياة ٠

ومثل هذا يقال على توالى العصـور وتتابع الحكام ، حيث لم يكن الشـاعر المصرى قادرا على التعبير عن سليقة شعبه ، ولا على اسـتعمال لغة هذا الشعب فى التعبير ، وانما كان مضطرا الى مجاراة الحكام وكبار الرسميين ، مضطرا بالتالى الى التقليد والمحاكاة فى شعره ، والى استعمال اللغة الفصحى فى صياغة هذا الشعر ٠

والغريب حقا اننا فى الوقت الذى لا نكاد نجد فيه شعرا مصريا اصيلا عند أمثال هؤلاء الشعراء ، نجد هذا الشعر غزيرا وفيرا على طول ريف مصر ، وفى دهاليز الأحياء الشعبية ، تترنم به الطبيعة المصرية بعفوية وتلقائية وصدق ، سواء فى شكل الأغانى أو الملاحم أو الأناشيد التى استطاعت أن تسجل لنا كل حادث فى حياة هذا الشعب ، وطريقة هذا الشعب فى الاستجابة لحوادث الأيام ٠

ونقرأ الأغانى الشعبية التى حفظتها لنا الآثار على امتداد تاريخ مصر ، فاذا هى أروع تعبير عن مزاج الشعب المصرى ٠٠ ففيها كما يقول العقاد الحزن المرح أو المرح الحزين ، وفيها حكمة الحياة وعمق الايمان ، وفيها شكوى العيش والخوف من المجهول ، وفيها كل ما يدل على قريحة المصريين وشاعريتهم ، وما يجعل منها فى النهاية « ديوان هذا الشعب » ٠

شاعرية الشعب المصرى اذن وأصالته ، تلتمس أكثر ما تلتمس فى ملاحمه وأناشيده وأغانيه الشعبية ، وتلك حقيقة كان من التوفيق أن تنبه لها الشاعر العامى الحديث فحاول أن يغترف منها ، وأن يصدر عنها ، مطورا اياها الى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة ٠

ومن هنا لا من هناك ، ولا من أى مكان آخر نشأت مدرسة الشعر الشعبى التى كان **بيرم التونسى** رائدها الأول فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، وفيما بعد الثورة ظهرت كوكبة من الشعراء حاولت ان تجدد شباب هذه المدرسة ، وان تحيى بيرم من جديد ٠ واستطاعت هذه الكوكبة بفضل القوى الخلاقة التى فجرتها الثورة ان تقيم عمود الشعر العامى ، وان تمده بممكنات التطور والاستمرار ٠ وكان أمير شعرائها بلا منازع « **صلاح جاهين** » الذى أثبت بالديوان وراء الديوان اصالة الشعر العامى، ومن بعده « **عبد الرحمن الأبنودى** » الذى مضى فى نفس الاتجاه مع تنوع فى الرؤى ، وتعدد فى الايقاعات ، ومن بعدهما « **مجدى نجيب** » الذى استطاع بحق ان يفتح آفاقا جديدة أمام الشعر العامى الجديد ٠

وصحيح ان كلا من **فؤاد حداد ونجيب سرور** ، كان لهما سبق ما فى هذا الطريق ، ولكنه السبق التاريخى الذى يجعل منهما ارهاصا بهذا اللون من ألوان الشعر ، على نحو ما كان **فريد ابو حديد وعلى أحمد باكثير** بتجاربهما فى « الشعر المرسل » ارهاصا بالشعر الحر أو الشعر الجديد ،

الذى حمل لواءه بعد ذلك **عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى** ·

وليس أدل على ذلك من اتجاه **فؤاد حداد** فيما بعد الى الترجمة بوجه عام ، وصياغة بعض المسرحيات الاجنبية بالشعر العامى ، فلم تعد علاقته بهذا الشعر سوى « دندنات » يتردد رجع صداها من بعيد ، كأنها أنات أرغول حابى يذرع بها جنبات الوادى · كذلك اتجه **نجيب سرور** الى الشعر التمثيلى أو المسرح الشعرى ، بعد أن أدرك ان الشعر العربى الكلاسيكى انما تصلح بحوره للشعر الغنائى أو الميلودى ، ولا تصلح للشعر التمثيلى أو الدرامى على عكس ما فى الشعر الجديد ، وخاصة اذا انتقل بهذا الشعر الجديد من فصحى الأداء الى عامية التعبير ، ولو ان نجيب سرور اصبح فى النهاية مجرد شفق حزين ·

ونعود الى فرسان الشعر العامى الثلاثة ·· صلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودى ومجدى نجيب ، مسقطين من عداهم ممن ليسوا من أصحاب الدواوين أو ممن هم « وحيدو » الديوان وليس لهم سوى ديوان واحد ، دون ان نسقط بطبيعة الحال شاعرا مثل **سيد حجاب** فى ديوانه « **صياد وجنية** » ، وآخر مثل **عبد الرحيم منصور** فى ديوانه « **الرقص فوق الحصى** » ، وآخرين مثل **فؤاد قاعود وسمير عبد الباقى وزكى عمر** ·· لنقول انهم على الرغم مما بينهم من فروق فردية استطاعوا بحق ان يزرعوا الاشعار العامية فى حقول حياتنا الثقافية ، وان يفضوا بكارة التركة الموروثة من الموال المصرى والشعر الشعبى والملاحم الفولكلورية ، بما فيها من أناشيد دينية وأساطير قومية وأغانى مناسبات ، وأن يكشفوا فى النهاية عن وجه مصر ··

أقول لنعود الى فرسان الشعر العامى الثلاثة لنراهم وقد أسهم كل منهم فى اقامة عمود الشعر العامى ، وبلورة شكل القصيدة العامية الجديدة ، اما **صلاح جاهين** فقد غلبت عليه العبارة الغنائية ، التى تغنى لطوائف الشعب المختلفة اغنيات التفاؤل والأمل فى المستقبل · وأما **عبد الرحمن الأبنودى** فقد غلبت عليه الفكرة الايديولوجية ، التى تنهل من تراث الشعر الشعبى ، لتصدر عنه بنوع من التفاؤل القاتم أو الحزين ، واما **مجدى نجيب** فتغلب عليه الصورة التشكيلية مع رؤيا نضالية عمادها الحب والغناء والفرح بالحياة ·

واذا جاز لنا ان نميز بين كل من **هؤلاء الثلاثة** ، استطعنا ان نقول ان **صـلاح جاهين هو « الأشـعار »** التى تغلب على ما فيه مـن افكار ، فانت تقرؤه كما لو كنت تشـاهد مسرحية كوميدية ، **وعبد الرحمن الابنودى هو « الافكار »** التى تجثم على ما فيه من اشعار ، فانت تقرؤه كما لو كنت تشاهد مسرحية تراجيدية ، أما **مجدى نجيب فهو الاشعار التى تتوازن مع ما فيه افكار** ، فما فيه من شعر على قدر ما فيه من فكر ، دون نقص هنا أو زيادة هناك ، فأنت تقرؤه كما لو كنت تشاهد مسرحية تراجيكوميدية من النوع الحديث ٠

بعبارة اخرى نقول انه اذا كانت قراءة صلاح جاهين كما القراءة فى ضوء مصباح ، وقراءة عبد الرحمن الأبنودى كما القراءة فى ضوء شمعة ، فان قراءة مجدى نجيب هى القراءة فى وضح النهار ٠

والحقيقة ان هذا الشاعر الأخير قطع رحلة قصيرة وايضا غير يسيرة فى مسيرته الصاعدة على طريق الشعر العامى ، حتى استطاع من خلال ديوانه الثالث « ليالى الزمن المنسى » الذى جـاء بعد ديوانيه ٠٠ الأول : «« صهد الشـتاء » والثانى : « الحب فى زمـن الحرب » ان يدخل مرحلة النضوج الفنى والفكرى ، وان يثبت جدارته فى احتلال الضلع الثالث من أضلاع هذا الثالوث ٠

ونظرة ولو عابرة على دواوينه الثـلاثة نسـتطيع ان نميز فيها بين مرحلتين ٠٠ المرحلة الأولى هى التى يمكن ان نسـميها « بشـعر الذات » ، ويمكن تسمية المرحلة الثانية « بشـعر الموضـوع » المرحلة الأولى قطعها الشـاعر بديوانيه الأول والثانى ، والمرحلة الثانية هى اسـتهلها بديوانه الثالث والجديد ٠

والذى أقصده « بشعر الذات » هو أن الشاعر كان يتخذ مادة شعره من تجاربه الخاصة وخبراته الوجودية ، كان يعبر عن آلامه وآماله ، عن همومه وأشـواقه ، عن أفراحه وأحزانه ، عن جراحاته المخزونة من أيـام الصبا والشباب ، وكيف يستنزف هذه الجراحات جرحا بعد جرح ، وقطرة من وراء قطرة :

ولاقيكى فى عيـــون الجـــرح ٠

ولاقيكى فى صـــلوات الفـــرح ٠

واقراكى فى صـــلوات الصـــفح ٠

***

نتقابـل فى طريـــق الغربـــا ٠٠

نتقابـل ٠٠ والجـــرح محبـــة ٠٠

نتغـرب أغـراب أو صـــــحبة ٠٠

وفى ســــوق الدنيـــا نتقابـل ٠٠

وقد يمزج الشـاعر حبه بحب أكبر ، يسـكب جراحاته على صدره ، ويريق أحزانه فى حضـنه ، ويبكى فى عينيه وفى كل خلاياه ، ولكن هـذا الحب الاكبر لا يلبث ان يشى بذات الشاعر ، وهو الذى يحاول ان يسقط حبه الشخصى على حبه لمصر ، يرى فيها ما لاقاه مع حبيبته من حب ٠٠ وحرب :

وكنت الاقيكى ٠

أمى وحبيبتى ٠٠ وتلاقينى ٠

ابنك ٠٠ ضناكى ، ونتلاقى

ونمشى من تانى مشوارنا الطويل

مرة شوك ٠٠ نحصده

ومرة حب ٠٠ ، بايدينا نزرعه

وان ماكانش بنوجده ٠

وسرعان ما يرتد الشـاعر الى « وحدته » فيغنى بحـرارة ، ويتغنى بمرارة ، وينتقل من المرارة الى الكآبة أو الحزن العميق ، وكأنما يجعل من اشجانه شاهدا على قبر الحياة ، بعد أن دارى دمعته طويلا ·· طويلا ·· فى عيون الآخرين ، وبعد أن كان الحب ·· شوق الانسان ، فأصبحت الحرب قدر الانسان :

يا وحـــدتى ··

ضهر القمـر

بينخ فوق ضهر الولا

وشه الحزين ·· لامس شفايف وردتى

ملس على كتافى ورقد

يا وحدتى ·· وكئنى لسه باتولد ·

وقد يتطور الشاعر فى هذين الديوانين من « الرباعية الشعرية » الى « السوناتا الغنائية » ، الى مغازلة القصيدة الملحمية محاولا بذلك ان ينتقل بشـعره مـن نطاق « الميلوديا الغنائية » بدائرتها المحدودة ، الى آفـاق « الدراما الملحميـة » بمجالها غير المحدود ، كما فى قصـــيدته الطويله « أيوب » التى انهى بها ديوانه الثانى « الحب فى زمن الحرب » ·

ولكن هذه القصيدة تظل بعيدة عن البناء الملحمى ، لأنها مجموعة من القصـائد الفرادى ذات الطابع الغنائى لا تجمعها وحدة الموضـوع ، وان اسـتظلها مناخ واحد ، فضـلا عما فيها مـن مجاراة للشـعر الجديد فى استخدامه للاساطير الشعبية كأسلوب من الأساليب الدرامية فى التعبير ·

على أنه اذا كانت الأسطورة فى الشعر كالرموز سواء بسواء ، لابد لها من السـياق الشعرى والشعورى الذى ترد فيه ، ومنه تسـتمد دلالتها وقوتها على التأثير ، دون ان يكون هناك أى فرق بين الشـخصـيات التى دخلت الأسطورة على مر الزمن ، والشخصيات العصرية التى يمكننا أن نخلع عليها الرداء العصرى ، فهذا ما حاوله **مجدى نجيب** فى ديوانه الثالث

« ليالى الزمن المنسى » ، الذى اقترب فيه من روح الملحمة ، وان لم يسعفه بعد البناء الملحمى ·

فالديوان من أوله الى آخره عمل واحد ، يحكي تاريخ نضالنا الشعبى على امتداد السنين ، فتتداخل فيه الرؤى ، وتتشابك المصائر ، وتتصارع الأقدار ، بحيث يتألف فى مجموعه من عدد من الرموز والشخصيات والاحداث المتداخلة التى يحكمها منطقها الداخلى الخاص ، والتى يجسد فيها الشاعر وجهة نظره الشاملة بازاء الواقع الخارجى أو الحياة بوجه عام ·

وبذلك يتم له الانتقال الى المرحلة التى سميناها « بشعر الموضوع » والتى انتقل فيها الشاعر من التجربة الذاتية الخاصة الى الخبرة الكلية العامة ، أو من جزئيات الواقع الى كليات الحياة · فبعد أن كان الشاعر يحدثنا عن نفسه ، وعن حياته ، وعن استجاباته للأشخاص والأشياء والأحداث ، أصبح يحدثنا عن النضال والثورة ، وعن الابطال والشهداء ، عن الكفاح والتاريخ ، وهو فى كل هذا أو من خلال هذا كله يدلى برأيه فى معركة التاريخ ، ويفصح عن رؤيته لدراما الحياة ·

وهو لا يكتفى بابداء الرأى والرؤية ، ولكنه يحاول أن يلتمس الطريق الى الخلاص ، بعد ان أدرك أن « صهد الشتاء » وحده لا يكفى ، لأنه مجرد دخان فى الهواء ، وان « الحب فى زمن الحرب » ايضا لا يكفى ، لانه نوع من الهروب أو الفرار ، وانما الخلاص لا يكون الا بالمواجهة ·· مواجهة « الزمن المنسى » واشعال الثورة فى ظلام لياليه ، لينبلج منها ضوء النهار ·

وحين يقول **مجدى نجيب** فى مطلع هذا الديوان :

باهرب فى الزمن المنسى ·

باهرب وفى صدرى رصاصة ·

باهرب من ليلة عرسى ·

واهدم افراحى الكدابة ·

فى ليـــــــالى الأنســــــى

باهرب ٠٠ فى الزمــن المنســــى

وأشـــــــوف ٠٠

فهو لا يقصد « الهروب » بمعنى الفرار اليائس أو الانسحاب الحزين ، وانما يقصد العودة الى وراء ، للمراجعة واعادة النظر ، انه يريد أن يرى أوســـع من حدقته ، ويريد أن يبصر أبعد مما ترى عينـــاه ٠ وهى ارتدادة الجريح الذى اصابته رصاصة ، وليست غيبة الصريع ، أو الشهيد ، فضلا عن أنها الارتدادة الى « ليالى الانسى » أو ليالى الفن على طريقة الانسان المصرى فى مواجهته للأشياء واســتجابته للأمور ، فاذا قهرته الظروف ، ودهمته الكآبة ، لجأ الى النكتة والفكاهة والمرح ليزيح عن نفســه تجاعيد الحياة ، ويستعيد « الزمن المنسى » ، وهذا هو معنى قوله فى النهاية :

وأشوف ٠٠٠

ناس بيحبو بعض وحبهم مكشوف

لكن بيجمعهم فى النهاية ٠٠ حب بعض

حب التراب والأرض ٠

على أنه اذا زادت الآلام ، والتهمت العتمة نافورة الضــياء ، وتمدد الظلام فى البيوت وفى القلوب ، ولم يعد الفن قادرا على امتصاص قطرات الحزن الدفين ، وتوارى الأمل كسيحا لا يقوى على السير ، ضريرا لا يقدر على الابصار :

والأمل ماشى بيتطوح على الطرقات ضرير

مين يمسكه من ايده

مين لنا يعيده

ويخطى بيه للنور ٠

لجأ الانسان المصرى الى « الدين » حيث العبادة والصلاة ، يتخذهما درعا يحافظ به على توازنه الداخلى ، بعد ان تهرأ أمامه الواقع الخارجى ، وفقدت الاشياء رشدها ٠ ولكنه لا يلجأ الى الدين على سبيل الهروب والفرار ، ولكن كأسلوب من أساليب مقاومة الظلم الذى يعربد فى الطرقات ، والظلام الذى يلبد فى الحدائق ، والقهر الذى يعشش فى الأوكار ، لذلك فالصلاة هنا لكل شىء ٠٠ لله ٠٠ للانسان ٠٠ للحياة :

آخدك واصلى صلاة الغفران

وأصلى صلاة الحب

وأصلى صلاة الأحزان

وأصلى صلاة الفرح ٠٠

اما اذا اشتد الظلم ، وفاض الظلام ، واحتضر بصيص الأمل على جبين الرجال ، ودبلت البسمة فى عيون الصغار ، تفجرت فى اعماق الانسان المصرى نوافير السخط والغضب ٠ ولم يجد سوى الثورة بديلا عن « الفن » و « الدين » ، سبيلا أوحد للخلاص ٠

وزى أى يوم فى تاريخنا الطويل

التقى نفسه بجسمه الرقيق ٠٠ النحيل

وسط مظاهرة بتهتف

ضد الانجليز والملك والقصر

« تحيا مصر ٠٠ تحيا مصر » !٠

الفن والدين والثورة اذن هى المحاور الرئيسية الثلاثة ، التى يدور عليها نشاط الانسان المصرى منذ آلاف السنين فى مواجهته للظروف واستجابة للأحداث ، وهو ما أدركه **مجدى نجيب** بوعى أصيل فى هذا الديوان ٠

والديوان من أوله الى آخره قصيدة واحدة أو بالأحرى موحدة ٠٠ تدور حول نضال شعبنا على امتداد السنين ومرور الأيام ، نضاله ضد قوى الظلم والظلام ، ضد من ينحرون أمنياته ويذبحون أغنياته ويستحمون بدمه الحى ، وعلى ضفاف نضاله المرير ولكن بصلابة ، الاليم ولكن بعناد ، يصور لنا الشاعر كيف أنه كلما سقط جسد من أجساد الشهداء ، ارتفعت راية من رايات الروح ٠

وهو فى تصويره للمعارك التى خاضتها جماهير شعبنا المصرى ، والشهداء الذين فاضت دماؤهم على أرض الوادى ، لا يحتفل بالمعارك التقليدية التى تسجلها كتب التاريخ ، ولا يحفل بالانتصارات الحربية التى تعزى الى القواد والقادة ، وانما الذى يستوقفه حقا هو تلك المواقف الشعبية الرائعة فى حياة هذا الشعب ٠٠ المواقف التى وقعت فى القرى والنجوع ، فى العزب والكفور ، فى الأزقة والحوارى ، فى الأحياء والميادين، وهناك فى عمق الوادى وعلى ضفاف القنال ٠

كما يقف أمام البطل العادى ٠٠ الانسان المصرى البسيط الذى تضعه الظروف فى مواقف بعينها ، فتتفجر فيه كل قوى الأصالة والشرف ليدافع عن أرضه وعرضه ، فلا يملك الا أن تصنع منه الظروف بطلا ٠ وقد يكون هذا البطل طالبا أو عاملا ، نفرا أو فلاحا ، مدرسا أو ابن بلد ، وقد يكون ايضا هو ام صابر ٠ وهكذا يصور لنا **مجدى نجيب** البطولة والنبل من خلال مدرسة بحر البقر ٠٠ اشرف وحسنين وزغلول ، العصافير الصغار التى لا تزال أجنحتها هناك ترفرف فوق بساط الريح ، بعد ان اطفأ وجه الشمس رماد البارود ، وعفر وجه القرية دخان الطائرات ٠

ومن خلال كوبرى الجيزة ، حيث سقط عبد الحكيم الجراحى الطالب الجامعى الذى كان يحب العلم ، ويحب السلام ، ويحب الخضرة ، ويحب حبيبته اروع الحب ٠

كانت خطوته ٠٠ فجر فوق جبين الليل

كانت بسمته

زى ضحكة بتحلم

تبوس النيل

وكانت نظرته

فرحانة ·· حيرانة ·· سهرانة

زى جرح الليالى فـ حنك مواويل

وكان شامخ

زى ما يعيش الشموخ على دراع النخيل ·

ومن خلال معركة دمنهور أيام الفرنساوية ، حيث سقط من الرجال الف وخمسـمائة من بينهم محمد المهدى · فرد من آلاف الأفراد ، لم يبخل بروحه من أجل الارض ، ولا بحياته من أجل العرض ، فمات وابتسامته فجر فوق جبين الليل الطويل ·

ومن خلال شط القناة ، والرجال الذين لونت دماؤهم مياه البحر ·· من بينهم جواد حسنى واحد من الأبطال ، وجلال الدسوقى ، بطل كغيره من الأبطال ، وعبد المنعم رياض ، بطل ككل الابطال وغيرهم ·· وغيرهم ·· ماتوا وعلى وجوههم ابتسامة الفرح الحزين ، الابتسامة التى تعلو جبين الشهيد :

الولد مصرى وكان أبوه ·· مصرى

وشبهم زى ناس الصعيد ·· وناس بحرى

عيونه صافية ·· وصافية

زى صبح أخضر غيطانى ، ع الغيطان صافية

ودراعه مجدافين صغيرين فى بحر الحلم ·

انه نبيل منصور ، بطل القنال ومعارك القنال ، الذى ترك مدرسـته وكراساته ، ورفض أن يزرع كلماته الا على أرض الوطن الحر ، وآثر الا أن يعطى الانجليز درسا فى التضحية ونكران الذات ·

وكثيرون غير أولئك وهـؤلاء ، بينهم مصـطفى البشـتياى ، وأحمد عبد العزيز ، ومحمد كامل ، وحسنى حماد ، ومصـطفى رابع ، وحسـن طوبار ، واحمد عصمت ، وحجاج الخضرى ، ويوسف سليم ، وعيسى سالم ، وزهران من قرية دنشواى ، وأم صابر ٠٠ امى وامك وأم الاخرين :

ناس أكيد ما عرفوش طعم الفرح
لكنهم عرفم أكيد طعم العرق ٠٠ والشقا والتعب
وعشان كده
طالعين كما بركان غضب
لأجل قمحتهم وقطنتهم
يفضل لهم
شمس ودهب

وعندما يذكر الشـاعر بطلا من أبطـال تاريخنا المدون أو المكتوب ، لا يذكر الا أولئك الذين كانوا أقرب الى الشـعب ، أو كانوا من قاع المدينة وجوف القرية ، فهو يذكر الشيخ محمد كريم ، والشيخ عمر مكرم ، والشيخ السادات ، ويذكر عبد الله النديم ، فهم عنده مثل عليا شـعبية لم يحرص الواحد منهم على مالـه أو جـاهه ، على داره أو أولاده ، على ما كان وما يمكن أن يكون ، وانما وهب حياته وفاء للشعب ، كما كان المصريون القدامى يهبون أجمل بناتهم وفاء النيل ، فكل شىء يهون الا الكلمة التى بها يكون « الرجل » وبدونها لا يكون ، والتى يقول بها « لا » فى وجه من يقولون « نعم » ٠ :

لا ٠٠٠ لا ٠٠٠ لا
يعدوا فوق ضحكته
يدوسوا فوق فرحته
يضربوا بالرصاص يا ناس ، جبهته
ممكن ولكن لا ٠٠
ما يعدوا فوق كلمته ٠٠

وكأن كلمة « لا » هذه ، عندما يقولها البطل من ابطال مصر ، هى نفسها كلمة « لا » عندما يقولها الله ٠!

على أنه اذا كان الفن والدين والثورة هى المحاور الرئيسية الثلاثة التى أدار عليها مجدى نجيب مضامين ديوانه الجديد ، فثمة ملاحظة هامة ادركها هذا الشاعر تكشف عن جوهر الشخصية المصرية الشعبية من ناحية ، وعن فهمه لطبيعة هذه الشخصية من ناحية أخرى ، فالمصرى فى اجاباته واستجاباته يتميز بطابع المحافظة أو الاعتدال ، هذا الطابع هو الذى جعله ينظر بحذر الى كل اتجاه فيه تعصب أو تطرف ، فلم تسكره خمر العقائدية ، ولم يندفع فى عنف نحو الثورية ، وانما ظل محافظا على توازنه الحضارى على مر العصور ، فلم يحاول تشخيص الله ، كما لم يحاول تأليه فرد من البشر ، حتى فرعون لم يؤلهه المصريون فى العصور السحيقة، وانما جعلوا منه مثلا أعلى ، تماما كما جعلوا فى العصور القريبة من المتصوف قطبا من الأقطاب ٠

هذا المزاج المعتدل هو الذى ساعد المصريين على ان يجتازوا طريقهم عبر التاريخ المديد ، فواجهوا غارات المحتل الأجنبى الغاصب من الفرس والرومان ، الى المغاربة والاكراد ، الى المماليك والعثمانيين ، الى الفرنسيين والانجليز لا بالتقوقع المرادف للفناء ، ولا بالجموح الذى قد يحرقهم الى رماد ، ولكن بالتمسك بأرضهم الطيبة ، وشمسهم المشرقة ، ونيلهم الجارى ، فضلا عن طبيعتهم السمحة وروحهم الأصيل ٠

وهذا ما حمانا كأمة فى أظلم العصور ، وجعلنا نبدو كمن لا يكترثون بسفح الزمن ، ولكنهم يعانقون فوهة الخلود ، وهل أروع فى التعبير عن هذا كله من قول صاحب هذا الديوان :

على ضفتك يانيل
مشيو ٠٠ كتير الناس
ومن ميتك يا نيل
شربوا كتير الناس
وناس راحوا مع ناس
وناس جم ٠٠ وناس ودعوا ناس

وانت اللى باقى كما الأب الحنين

زى فرسان اللقا ·· وشجاع

لا بتودع فى حد

ولا بتعرف فى الوداع ·

على ان هذه النقطة نفسها التى جعلت **مجدى نجيب** يضـع كلتا يديه على الذات المصرية ، مؤكدا نضوجه الفكرى بالنسبة لديوانيه السابقين ، هى نفسها النقطة التى أكسبت شعره نكهة جديدة ومذاقا خاصا ، لكى تؤكد على الوجه الآخر نضوجه الفنى ·

فاذا كان « الاعتدال » هو التعبير عن المزاج المصرى ، وعن التكوين النفسى لدى المصريين ، وهو ما نلحظه بشكل واضح فى الأغانى الشـعبية التى ينشدها الفلاح المصرى على طول ريف مصر ، والتى يتضح فيها ذلك المرح الحزين أو الحزن المرح ، فضلا عن السرور المتألم أو الألم السـار ، فهو فى وحدته على الجسر أو فى تجمعه فى السامر ، يعول على الأرغول ، فتصدر عن عويله تلك النشوة الحزينة ، وذلك الفرح الأليم ، حيث تختلط كل حلاوة الدنيا بكل مرارة الأيام !!

أقول انه اذا كانت تلك هى خصـائص المزاج المصرى فى أصـالته وبكارته وطهارته الأولى ، فهى نفسـها خصائص الكثير من أغنيات **مجدى نجيب** الشعرية أو الشاعرية ، اسمعه يقول :

جرى اللى جرى يا ناس ، ما كنت بيه دارى

أنا بعد يا ناس ·· ما كنت أستر ع العيوب دارى

حلفت والله ان نصفنى زمانى

لاركب جوادى ·· وآخد م العدا تارى

وان خدت تارى

يروح عارى

وأعيش عرفان باللى حصل وكان ··· ،

باللى كان جوه الزمان مخفى ومدارى ·

لترى كيف اجتمعت حلاوة الدنيا بمرارة الأيام ، وكيف تلاقى الفرح الأليم بالنشوة الحزينة ، وكيف التقت غفلة الحياة بالحنين الى المجهول ٠ وتلك كما يقول العقاد « هى خصــائص الروح المصرية فى الصميم ، لأنها تتراوح بين طرفى المزاج المصرى من الكآبة الساهية والمرح الراقص ، فانت تبطىء فى انشادها فتغلبك الكآبة ، وتسرع فى الانشاد فيغلبك المرح » ٠

فاذا تركنا الطابع الغنائى فى شعر **مجدى نجيب** ، وهو أحد شطرى نضوجه الفنى فى هذا الديوان ، وانتقلنا الى الشطر الثانى لوجدناه فى الطابع التشكيلى أو الصور التشكيلية ، فبمقدار ما هو صانع أنغام نجده ايضا وربما أكثر راسم صور ، فالصورة هى أول ما يقع عليه بصر الشاعر ، ثم يترجمها بعد ذلك الى الفاظ وكلمات ، صــحيح أن الألفــاظ أو الكلمات تجىء بعد ذلك مموسقة أو مغناة ، ولكنها أصلا تصدر عن صــورة مرئية ادركها الشاعر بحاسة البصر ، أكثر منها صورة سمعية التقطها بحاســة السمع ، فنقطة البدء عنده وهو يهم بنظم القصيدة من شعره ، أن ترتسم فى عينيه صورة ، يستمد عناصرها مما يراه ، ثم يعبر عنها بعد ذلك بالكلمات التى يصــوغها بما يتســق وموســيقى الســمع أو رنين اللفظ ، فهو يفكر بالصورة ، وان عبر بعد ذلك بالموسيقى :

قاعدين الولاد فوق التخت يتعلموا التاريخ

وبيكتبوا تواريخ كفاح الجد والأهل والأصحاب

هنا حبوا البشر بعضهم

هنا خطاويهم

كانت رئة للفجر ،

كانت شراع للأمل دايما خطاويهم

قاعدين الولاد فوق التخت فى ايديهم الألوان

بيلونوا الأحزان ٠

فهنا الصــورة الشــعرية أقرب ما تكون الى اللوحة التشــكيلية التى يرســمها الفنان ، بل واللوحة الواقعية التى تســتمد جزئياتها من واقعنا الخارجى ! التخت والكراسات والشراع والألوان ، بل ان اهتمامه باللون والخط والتكوين ، تجعلك تحس وأنت تقرأ الصورة ، أن الشاعر يرسم أكثر مما يكتب ، أو هو يكتب الفكرة بالصورة ، أو هو باختصار يرسم بالكلمات٠

وعلى ذلك فالقصيدة من قصائده فى هذا الديوان لا تقرأ فقط ، وانما تقرأ وترى ، وتسمع فى كثير من الأحيان !

وربما كان اهم ما يلاحظ على هذا الديوان انه واحدى القصيدة ، او هو ديوان يكاد يقع فى قصيدة واحدة ، فلا نجد فيه ذلك التبويب التقليدى الذى يفصل بين قصيدة فى الحب ، وقصيدة فى الحرب ، وقصيدة فى الموت ، وقصيدة فى الانسان ، وقصيدة فى السلام ، مما اعتدناه عند كثير من الشعراء ، أولئك الذين يعمدون الى تجزئة الحياة فيأخذون منها قطاعات طولية او عرضية ، وانما الديوان هنا حريص على تكامل الحياة ، ذلك التكامل العضوى ، وان اعطى لوحة مصغرة من هذه الحياة ٠

وعلى ذلك فجميع هذه الأغراض الشعرية لانجدها فى قصيدة على حدة ، وانما نجدها جميعا فى هذه القصيدة الطويلة مرة واحدة ٠

وبعد ٠٠ فهذا شاعر من شعراء المدرسة الحديثة فى الشعر العامى ، وهى المدرسة التى جددت تيار هذا الشعر فى مصر ، بعد أن سكت أرغول **بيرم التونسى** وتوقف عن العويل والغناء ، وبعد أن افادت من ثورتنا الاجتماعية الكبرى التى اطلقت العنان لكل الطاقات كى تفكر وتعبر ، ويتردد فكرها وتعبيرها بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق التاريخ ٠ وبعد أن واكبت وتجاوبت مع ثورة الشعر الجديد التى قادها **عبد الرحمن الشرقاوى** فى طوالع الخمسينات ، على تقاليد الشعرين ٠٠ الكلاسيكى والرومانسى معا ، وهى الثورة التى عرفت بثورة العروض على عمود الشعر العربى التقليدى ، والتى استجاب لها شاعر بعد شاعر حتى التفت حولها كتيبة باكملها من شباب الشعر الجديد فى مصر ٠

ولكن مدرسة الشعر العامى ، أو الشعر الشعبى كما يقال لها فى بعض الأحيان ، بعد ان فرضت نفسها على الوجدان الشعبى بوجه عام ، ووجدان الكثرة المثقفة بوجه خاص ، وبعد ان رفضت تقاليد الشعر العربى القديم ، وهى التقاليد القائمة على وحدة البيت ، ووحدة الصوت ، ووحدة المازورة ، واستبدلت هذا كله بوحدة القصيدة التى تموج بالروى المختلف، وبالأصوات المختلفة ، وبالأوتار المختلفة ، وبعد ان وظفت هذا الجديد فى شعرها العامى الجديد ، فى ذلك الفيض الهائل من الأناشيد والأغانى الشعبية ، والملاحم والأوبريتات الاستعراضية ، فضلا عن المسرح الشعرى العامى ، لا تزال تجد نفسها وهى المدرسة الرافضة للقديم ، ومدرسة

مرفوضة من انصار القديم ، بل ومختلف حولها حتى من أنصار الشعر الجديد ·

على انه اذا كان رفض المدرسة التقليدية للشعر العامى واضحا ومفهوما ، لأنه يقوم على نفس الأسباب التى يقوم عليها رفضها لشعر العمود الجديد ، واعتباره الى النثر اقرب منه الى الشعر ، فضلا عن نظرتها الى الشعر العامى ـ لمجرد لهجته العامية ـ على أنه ليس بشعر ولا بنثر لأنه ليس بفن على الاطلاق ، فهو فى عرفهم من « الفنون التى اعرابها لحن ، وفصاحتها لكن ، وقوة لفظها وهن ، حلال الاعراب بها حرام، وصحة اللفظ بها سقام ، يتجدد حسنها اذا زادت خلاعة ، وتضعف صنعتها اذا أودعت من النحو صناعة » · كما وصفه أحد النحاة من أساطين الشعر الفصيح ·

أقول انه اذا كان رفض التقليديين لهذا الشعر واضحا ومفهوما ، رغم خطورة هذا الموقف الذى يشترط لغتين للتعبير ، احداهما للخاصة أو للتدوين الأدبى ، والأخرى للعامة أو لمجموع الشعب ،الأولى نكتب بها ونسجل وندون ، أما الاخرى فنعيش بها ونتخاطب ، نفرح ونحزن ونغنى ·

اذا كان هذا هو موقف شعر العمود التقليدى ، فكيف يمكن لشعر العمود الجديد ، وهو الذى عانى ويعانى من الموقف الرسمى أو الاكاديمى ، فضلا عن ثورته على شكل الشعر التقليدى ومضمونه معا ، أن يتخذ موقفا مائعا من الشعر العامى الجديد ؟!

أكبر الظن أن الشعر العامى الجديد بقدر ما هو رافض ومرفوض ، فهو شعر لا يخلو من الأصالة ولا يخلو من الابداع ، ويكفيه فى النهاية انه الشعر الذى يستخدم لغتنا نحن ، ليهز مشاعرنا نحن ، بتعبيره عن همومنا وأشواقنا نحن ·· نحن أبناء هذا الشعب !

وقد تثار اخيرا مشكلة القومية بالنسبة لهذا الشعر العامى ، على اعتبار انه « لهجة » بيئية وليس « لغة » عربية ، وهى المشكلة التى لا تثار فى حالة الشعر قديمه وجديده ، وهنا لابد من الأخذ بالرؤية الفنية والاجتماعية ، ما دامت الرؤية الفنية للشعر العامى تساعد على التصوير الواقعى للحياة القطرية ؛ كما أن الرؤية الاجتماعية لهذا الشعر تؤدى الى الوحدة عن طريق التنوع ، ولا تعنى التعارض أو التناقض بأى حال ،

فاذا كنا نرفض الحدود الاقليمية المصطنعة ، ونطالب بوحدة المياه العربية والهواء العربى ، فان هذه « الوحـدة » فنيا واجتماعيا تعنى « التنوع » ولاتتعارض أبدا مع « التوحد » ٠

وبعد هذا كله ٠٠ ورغم هذا كله ٠٠ أقول انه اذا كان الشاعر كما يقول العقاد هو من يعرف بشعره ، وكنت قد قرأت هذا الديوان فوجدت فيه الصـورة التشـكيلية التى تكاد تراها العين ، والجملة الغنائية التى تكاد تسمعها الأذن ، ثم المعانى الشعبية التى نعيشها ونعايشها معا ، فاعلم ان هذا الشعر الذى يسمع ويرى ويعاش ٠٠ هو للشاعر **مجدى نجيب** !!

# وللمؤلف .. كتب أخرى

**(أ) مؤلفة :**

| | |
|---|---|
| ١ ـ حقيقة الفلسفات الاسلامية | دار الكتاب العربى |
| ٢ ـ ثقافتنا .. بين الأصـــالة والمعاصرة | الهيئة المصرية العامة للكتاب |
| ٣ ـ المسرح أبو الفنون | دار النهضة العربية |
| ٤ ـ مسرح أو لا مسرح | دار المعارف بمصر |
| ٥ ـ سقوط الأقنعة | دار الشعب |
| ٦ ـ لن يسـدل الستار | مكتبة الأنجلو المصرية |
| ٧ ـ مصطفى محمود .. شـاهد على عصره | دار المعارف بمصر |
| ٨ ـ الضحك .. فلسفة وفن | دار المعارف بمصر |
| ٩ ـ صرخات فى وجه العصر | دار المعارف بمصر |
| ١٠ ـ تياترو .. فى النقد المسرحى | ( تحت الطبع ) |
| ١١ ـ جيل وراء جيل | المركز الثقافى الجامعى |

**(ب) مترجمة :**

● **مسرحيات**

| | |
|---|---|
| ١٢ ـ القرد الكثيف الشعر | ليوجين أونيل<br>روائع المسرح العالمى |
| ١٣ ـ الاله الكبير براون | ليوجين أونيل<br>روائع المسرح العالمى |
| ١٤ ـ أنظر وراءك فى غضب | لجون أوزبورن<br>مسرحيات عالمية |
| ١٥ ـ الجنينة | لادوارد البى<br>مسرحيات مختارة |
| ١٦ ـ من الوجودية الى العبث | سارتر ـ بيكيت<br>مسرحيات مختارة |

● دراسات

١٧ ـ فكرة المسرح — لفرنسيس فرجسون
دار النهضة العربية

١٨ ـ ألبيركامى ·· وأدب التمرد — لجون كروكشانك
دار الوطن العربى ـ بيروت

١٩ ـ الموسوعة الفلسفية المختصرة — ( مع آخرين )
مكتبة الأنجلو المصرية

٢٠ ـ محاورات برتراند راسل — لبرتراند رسل
الهيئة المصرية العامة للكتاب

# الفهـرس

رقم الايداع بدار الكتب
٨١/٢٠١٦